

Formen von Heimsuchung

in ausgewählter südafrikanischer Literatur

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae

(Dr. phil.)

eingereicht an

der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät

der Humboldt-Universität zu Berlin

von

M.A. Swantje Buddensiek

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz

Dekanin der Philosophischen Fakultät III

Prof. Dr. Julia von Blumenthal

Gutachter/in: 1. Prof. Dr. Flora Veit-Wild

2. Dr. habil. Tobias Robert Klein

Tag der mündlichen Prüfung: 18.12.2014

Selbstständigkeitserklärung zur Dissertation

Ich erkläre ausdrücklich, dass es sich bei der von mir eingereichten Arbeit mit dem Titel

Formen von Heimsuchung in ausgewählter südafrikanischer Literatur

um eine von mir selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasste Arbeit handelt.

Ich erkläre ausdrücklich, dass ich sämtliche aus der oben genannten Arbeit verwendeten fremden Quellen, auch aus dem Internet (einschließlich Tabellen, Grafiken u.Ä.) als solche kenntlich gemacht habe. Insbesondere bestätige ich, dass ich ausnahmslos sowohl bei wörtlich übernommenen Aussagen bzw. unverändert übernommenen Tabellen, Grafiken o.Ä. (Zitaten) als auch bei in eigenen Worten wiedergegebenen Aussagen bzw. von mir abgewandelten Tabellen, Grafiken o.Ä. anderer Autorinnen und Autoren die Quelle angegeben habe.

Mir ist bewusst, dass Verstöße gegen die Grundsätze der Selbstständigkeit als Täuschung betrachtet und entsprechend der Prüfungsordnung und/oder der Allgemeinen Satzung für Studien- und Prüfungsangelegenheiten der HU (ASSP) geahndet werden.

Berlin, 18. 07, 2014

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	6
2. Theoretische Vorüberlegungen: Neun Formen von Heimsuchung	15
2.1 Psychologische Formen	15
2.1.1 Das Unheimliche und die melancholische Besetzung	15
2.1.2 Trauma als Heimsuchung	19
2.1.3 Auslassungen und Verborgenes	21
2.2 Poststrukturalistische Formen	24
2.2.1 Gäste als Heimsuchung	25
2.2.2 Spektralität	26
2.2.3 Performative Auslassungen	32
2.3 Kontextorientierte Formen: generative loci	39
2.3.1 Der Topos des unheimlichen Hauses	39
2.3.2 Der Wandel Südafrikas und seine Resonanzen in „weißer“ Literatur	44
2.3.3 Löcher und Behältnisse	49
2.4 Auswertungen und Analysekatoren	53
3 Textanalysen 1: Unheimliche Farmhäuser	57
3.1 Richard Kunzmann: Salamander Cotton (2006)	57
3.1.1 Die Ordnung der erzählten Heimat	59
3.1.2 Geister und Gäste	63
3.1.3 Grenzgänger	65
3.1.4 Streuungen	67
3.1.5 Spuren und Löcher	71
3.1.6 Zwischenfazit	73
3.2. Rachel Zadok: Gem Squash Tokoloshe (2005)	76
3.2.1 Die Ordnung der erzählten Heimat	76
3.2.2 Verschränkungen: Blicke und Ausgewechselt-Werden	81
3.2.3 Besitz und Besessenheit	85
3.2.4 Rückkehr und Verkehrung	90
3.2.5 Zwischenfazit:	93
4. Textanalysen 2: Aushöhlung und Verfall	96
4.1 Marlene Van Niekerk: Triomf (2004)	96
4.1.1 Die Ordnung der erzählten Heimat	96
4.1.2 Verstörende Wiederholungen	100
4.1.3 Untergang	107
4.1.4 Das innere Ende der Spirale	110
4.1.5 Zwischenfazit	113

4.2 Ivan Vladislavic: The Folly (1993)	115
4.2.1 Die Ordnung der erzählten Heimat	115
4.2.2 Geist im Raum, Raum im Geist	118
4.2.3 Zwischenfazit	129
5 Textanalysen 3: Irrfahrten	132
5.1 Damon Galgut: The Impostor (2008)	132
5.1.1 Die Ordnung der erzählten Heimat	133
5.1.2 Räume	136
5.1.3 Figuren	146
5.1.4 Ein Geist im Text	151
5.1.5 Zwischenfazit	156
5.2 Damon Galgut: The Beautiful Screaming of Pigs (2006)	158
5.2.1 Die Ordnung der Heimsuchenden	159
5.2.2 „Ausfälle“	169
5.2.3 Zwischenfazit	174
6 Conclusio	177
7 Literaturverzeichnis	182
8 Anhang	185
8.1 Eine kurze Zusammenfassung der Formen von Heimsuchung	185
8.2 Die drei Strukturmerkmale von Heimsuchungen	186

Like ghosts, words are disembodied presences. Therefore, in some senses, talking about ghosts in literature is as hopeless (and perhaps also as important) as talking about words in literature, or ideas in literature. All stories are ghost stories, if only because each word, each random collection of syllables, is intended to conjure forth an unreal reality, to embody and to animate a strange imaginary entity that is both there and not there, actual and not actual. Writers capture ghosts of their own experience, snaring them in print so as to release them into readers minds, or better yet, into dark corners of readers' bedrooms. This is not exactly a metaphor. Instead, it is the language we use to talk about consciousness, memory, and imagination. We use the concept of the ghost so frequently in our descriptions of thought itself, that it is hard to know what a ghost might be, how a ghost might be different from an idea or a memory. (Bergland 2013, 375)

1 Einleitung

Diese Arbeit handelt von Heimsuchungen in südafrikanischer Literatur. In ihrem Fokus stehen sechs Texte, in deren fiktiven Wohnräumen Mehrdeutiges geschieht – Störungen, die sich subversiv auf die gegebene Ordnung des jeweiligen Raumes auswirken.¹ Bei ihrer Lektüre stellen sich unweigerlich Fragen über Spuk, Trauer und Besessenheit, aber auch über Wahrnehmung, Alltäglichkeit im Wohnraum und das Außergewöhnliche im Gewohnten. Die Häufung der jüngeren südafrikanischen Fiktionen, welche von einem verstörenden Zuhause erzählen, macht eine Analyse ihrer auffälligen Phänomene interessant. Die Textanalysen sind so gegliedert, dass jeweils zwei thematisch miteinander verbundene Texte einen Block bilden.

Richard Kunzmanns *Salamander Cotton* (1998) und Rachel Zadoks *Gem Squash Tokoloshe* (2005) befassen sich mit unheimlich wirkenden Farmhäusern in der Provinz Südafrikas. Die Handlungen beider Romane spielen sich nach dem Ende der Apartheid ab und beinhalten jeweils auch eine Rückschau in die Vergangenheit. Darin wird von Geschehnissen in den Farmhäusern während der Apartheid erzählt, die noch lange Zeit später einen soghaften, negativen Einfluss auf die betreffenden Figuren sowie auf die späteren Bewohner der Farmhäuser nehmen. In beiden Fällen gibt es Eindringlinge in den fiktiven Wohnräumen: In Kunzmanns Roman findet eine kriminalistische Spurensuche in die Vergangenheit der Farm statt, um einen gegenwärtigen Mordfall aufzuklären. Das Verbrechen ist jedoch vielgestaltig – die Konsequenzen durchdringen förmlich den erzählten Raum und betreffen jede Figur. Selbst von dem Detektiv, der etwas über die Vergangenheit der Farm erfahren will, lässt sich schon bald nicht mehr sagen, ob er Spuren verfolgt oder ob er selbst zum Verfolgten geworden ist. In *Gem Squash Tokoloshe* erzählt die Protagonistin, wie sie von den Schrecken ihrer Kindheit auf einer Farm heimgesucht wird. Dort lebte sie früher allein mit ihrer Mutter, welche ihr einen Glauben an übernatürliche und bedrohliche Wesen vermittelte. Das wahnhafte Verhalten der Mutter

¹ Anm.: „**stören** Vb. ‚den ruhigen Fortgang hindern, belästigen, nicht in einen Zusammenhang hineinpassen‘. [...] mhd. *stæren* ‚auseinanderstreuen, zerstreuen, verwirren, vernichten, zerstören [...]‘ mhd. *stürn* ‚stochern, stacheln, antreiben [...]‘ aengl. *styrian* ‚bewegen, verwirren, aufrühren‘, engl. *to stir* ‚bewegen, anregen, aufrühren, rütteln‘ [...] ie. [...] ‚drehen, quirlen, wirbeln‘ [...] Die beiden ursprünglich getrennten Verben (‚zerstreuen‘ und ‚stochern‘) sind in nhd. *stören* zusammengefallen. [...] **verstört** Part. adj. ‚verwirrt, aus dem seelischen Gleichgewicht gebracht, erschreckt, beunruhigt‘ (17. Jhd.).“ (Pfeifer, 1371)

sowie die Angst, ebenso wie diese von den Kreaturen eingenommen zu werden, setzen dem Kind sehr zu. Tatsächlich nimmt die Kindheit der Protagonistin auf der Farm ein böses Ende. Als Erwachsene muss sie eine Spurensuche in ihrer Heimat vornehmen, um sich von den bedrohlichen Erscheinungen lösen zu können.

Ganz anders gestalten sich Marlene Van Niekerks *Triomf* (2004) sowie Ivan Vladislavic's *The Folly* (1993). Hier findet Geisterhaftes im urbanen Raum und in der erzählten Gegenwart statt. Es gibt also, anders als in den beiden zuerst genannten Romanen, keine für die jeweilige Handlung grundlegende Rückblende in die Vergangenheit der Figuren oder des erzählten Raumes. Das Unheimliche vollzieht sich explizit im Hier und Jetzt. In dem umfangreichen Roman *Triomf* spielt sich die Handlung in dem gleichnamigen Viertel Johannesburgs kurz vor den ersten freien Wahlen und somit dem Ende der Apartheid ab. Eine weiße Familie lebt dort in verwahrlostem Zustand und hat das Gefühl, unterzugehen. Das liegt nicht nur daran, dass sie ihre relativ privilegierte Stellung innerhalb der Apartheidsgesellschaft verlieren werden, sondern auch daran, dass der Boden unter ihrem Heim löcherig ist und sie mitsamt ihrer Heimat zu sinken drohen. Gegensätzlich dazu werden in Ivan Vladislavic's kurzer Erzählung *The Folly* Raum und Zeit der Handlung nicht explizit genannt. Es deutet sich an, dass die Handlung in einem kleineren Ort vermutlich noch zur Zeit der Apartheid stattfindet, und es werden „Unruhen“ in einem Township erwähnt. Hier ist ein weißes Ehepaar mit ihrem neuen Nachbarn konfrontiert, der sich aus Restmüll ein Quartier auf dem Brachland nebenan erbaut, um im Weiteren mittels seiner Vorstellungskraft und sprachlicher Magie ein imaginiertes Haus zu erschaffen. Der Name, die Hautfarbe und die Herkunft des Nachbarn bleiben im Laufe der Erzählung mehrdeutig. Sowohl *Triomf* als auch *The Folly* fokussieren das Zusammenleben der Figuren und den Verfall ihrer anfänglich gegebenen Ordnungen. Beide Texte weisen dabei eine elaborierte literarische Technik hinsichtlich der stattfindenden Heimsuchungen auf: Das Geisterhafte in ihren Häusern scheint der kollektive „Geist“ von etwas zu sein, wie ein „Zeitgeist“, dessen spezifische Phänomene vielgestaltig und dennoch sehr detailliert sind.

Der letzte Block der Analyse umfasst zwei Texte von Damon Galgut, in welchen sich die Heimsuchungen zugleich als Suche nach einer Heimat verstehen lassen. In *The Impostor* (2008) zieht ein erfolgloser weißer Dichter lange nach dem Ende der Apartheid in ein leer

stehendes Haus im Karoo. Er wird einsam, wahnhaft, und trifft auf Männer, die ihm auf eine jeweils unterschiedliche Weise ähneln. Sogar mehrere Häuser scheinen sich untereinander in verzerrter Form widerzuspiegeln. Der Protagonist findet in diesem Vexierspiel kontrastierende Anteile seiner Selbst in den ihn umgebenden Figuren und Räumlichkeiten vor, wodurch Aspekte seiner früheren Heimat zur Zeit der Apartheid thematisiert werden. Die Erzählung impliziert moralische Fragen über Schuld und Passivität in der Gegenwart des „neuen Südafrikas“. *The Beautiful Screaming of Pigs* (1991) handelt von der Zeit des politischen Umbruchs in Südafrika und Namibia. Ein junger Mann reist mit seiner Mutter durch Namibia und wägt innerlich zwischen den verschiedentlich konstituierten sozialen und politischen Räumen ab, die er wahrnimmt. Unterdessen leidet er unter den Folgen eines Traumas aus seinem Armeedienst im Krieg zwischen Südafrika und Angola. Dort musste er als weißer Südafrikaner gegen eben jene Menschen kämpfen, die nun Namibias politische Unabhängigkeit feiern. Auf der von seiner Mutter angeführten Reise erlebt der Protagonist geistige und körperliche Aussetzer sowie mehrere Formen seelischer Besetzung.

Die genannten sechs Texte beschreiben Geisterhaftes in den Köpfen und in den Räumen der Nachfahren europäischer Siedler. Oft ist dabei unklar, was „innen“ und was „außen“ vor sich geht. Man kann – dafür spricht das Material – die Literatur der Nachfahren von „Besetzern“ nicht selten als „besessen“ verstehen. Meine Kernthese lautet, dass der Schlüssel zum Verständnis dessen in der Distinktion von Formen von Heimsuchung liegt, deren individuelles Muster ich in jeder Analyse herausarbeite.

Der Begriff der Heimsuchung umfasst mit seinen vielfachen Wortbedeutungen und Konnotationen Momente der Heimatsuche und Verfolgung, der Besetzung und Besessenheit. Heimsuchungen weisen auf Problematiken von Identität und Zugehörigkeit hin, zugleich häufig auf eine nicht gänzlich abgeschlossene Vergangenheit. Der Begriff kann sowohl die Suche nach einer früher verlorenen Heimat meinen, als auch das lästige oder bedrohliche Eindringen Anderer in das eigene Zuhause. Um dies zu differenzieren, stelle ich in den theoretischen Vorüberlegungen neun verschiedene Formen von Heimsuchung vor. Die einzelnen Literaturanalysen werden anschließend auf diese Formen hin untersucht und ausgewertet. In jedem der Fälle lassen sich die vorkommenden

Phänomene der Heimsuchung als Spiel zwischen den Begriffen *Heim* und *unheimlich* verstehen. In der englischen Sprache kann man sich dem über das Begriffspaar *settling* und *unsettling* nähern. Denn bei der Lektüre der Primärtexte stellen sich unweigerlich Fragen über eine gegenwärtige Vergangenheit der weißen Siedler in Südafrika und eine als unsicher empfundene Gegenwart während des Umbruchs im Land:

Die Zeit der Erstveröffentlichung der Primärtexte fällt in die südafrikanische Umbruchsphase und die Jahre nach dem Ende der Apartheid, sie sind in Südafrika, in einem Falle auch in dem Nachbarstaat Namibia situiert. Alle Texte wurden von weißen Autorinnen und Autoren auf Englisch verfasst, mit der Ausnahme des Romans *Triomf*, der ursprünglich auf Afrikaans erschienen ist, auf dessen englische Ausgabe sich diese Arbeit jedoch bezieht. Ich wähle die sechs Primärtexte aus dem Grund aus, dass sich ihre fiktiven Wohnräume für die weißen Protagonisten als in einem hohen Maße unheimlich oder verstörend darstellen. Ihre heimgesuchten Wohnorte bedeuten in den kulturgeschichtlichen Zusammenhängen der Nachkommen weißer Siedler einen Wohnsitz, der in früherer Zeit besetzt wurde.

Wie Renée L. Bergland darlegt, lässt sich die Thematik des Spukhaften allzu häufig in der Literatur ehemaliger Kolonien oder sogenannter Siedlerkulturen finden:

The sense of unsettledness in the word *unheimlich* is important, because it invokes the colonialist paradigm that opposes civilization to the dark and mysterious world of the irrational and savage. Quite literally, the uncanny is the unsettled, the not-yet-colonized, the unsuccessfully colonized, or the decolonized. (Bergland 2013, 380-381)

Als kulturhistorischer Hintergrund für das Material dieser Arbeit gilt die folgende Annahme: Das Ende der Apartheid kann als eine Entwicklung verstanden werden, die einer Dekolonialisierung nahe kommt. Denn einer Wahrnehmung der weißen Protagonisten von ihrer Heimat liegt das Wissen zugrunde, dass dort früher andere strukturell verdrängt und unterdrückt wurden, oder dass dies zur erzählten Zeit noch der Fall ist. Teilweise wird in den Primärtexten dieser Arbeit von Ahnungen gesprochen, die Verdrängten könnten sich ihre Heimat zurückholen. Aber auch in denjenigen Texten, deren Handlung sich nach dem Ende der Apartheid abspielt, bleiben aussagekräftige Reste der Vergangenheit zurück.

Die Wahrnehmung dessen drückt sich nicht selten in der Form einer geisterhaften Erscheinung aus, wie es Bergland erklärt: Ihr zufolge interpretieren westliche Denkweisen

derartige Erscheinungen seit der Aufklärung als Einbildung oder Halluzination, also als innere Vorgänge. (Bergland 2013, 377) Diese Form des innerlichen Fortbestehens eines Subjekts oder eines Systems, das eigentlich längst vergangen sein sollte, verleiht dem vermeintlich Vergangenen umso mehr subversive Kraft: „Once they are all in our heads, it is difficult to distinguish between ghosts, demons and dream figures, between perception and possession, hard to know if any perceived other is in fact other, or is merely a projection of the haunted self.“ (Bergland 2013, 377-378)

In unserer Zeit findet die Beschäftigung mit Formen einer gegenwärtigen Vergangenheit Anklang in verschiedenen geisteswissenschaftlichen Diskursen. Bianca Del Villano beschreibt dieses Interesse in *Ghostly Alterities. Spectrality and Contemporary Literatures in English* wie folgt:

[T]he ghost has come to be a symbol of the postcolonial and postmodern critical attitude towards the past, both for his/her interstitial nature, which enables him/her to challenge the structure, and for the fact that, as Derrida suggests, the spectre is always a *revenant*, someone who returns. In returning, s/he establishes a virtual parallelism between past and present, whose relationship cannot but be spectral and controversial, insofar as different pasts cohabit with the present.² (Del Villano 2007, 10)

Es geht bei Heimsuchungen darum, verschiedene, auch widersprüchliche Anteile der Vergangenheit mit der Gegenwart zu vereinbaren. Dabei werden Kategorien wie Schuld, Besitz und Deutungshoheit neu ausgehandelt. Aus diesen Gründen ist eine Auseinandersetzung mit Geistern in einer Situation des gesellschaftlichen und politischen Wandels von hoher Relevanz. Das begründe ich insbesondere damit, dass durch einen Umbruch und eine Neuordnung – wie im Falle Südafrikas in den Jahren um das Ende der Apartheid – den ohnehin vorhandenen Brüchen innerhalb der Konfiguration des Eigenen und der eigenen Heimat noch mehr Bedeutung und Bedrohlichkeit zukommt. So lässt sich eine Analogie zwischen Erzählungen über Spuk aus anderen Regionen der Welt und den entsprechenden literarischen Phänomenen in Südafrika feststellen. Die Literatur der europäischen Romantik beispielsweise, die das unheimliche Haus zu einem prominenten Motiv machte, transportiert über ihren Topos typische Ängste ihrer Zeit. Wie Anthony Vidler in *The Architectural Uncanny* (1992) nachvollziehbar macht, kam mit dem

² Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Bewusstsein der damaligen Gesellschaft, sich innerhalb einer bürgerlichen Lebensweise eingerichtet zu haben, Unsicherheit auf. Er spricht im folgenden Zitat über die Literatur des Unheimlichen im neunzehnten Jahrhundert:

Its favorite motif was precisely the contrast between a secure and homely interior and the fearful invasion of an alien presence; on a psychological level, its play was one of doubling, where the other is, strangely enough, experienced as a replica of the self, all the more fearsome because apparently the same. At the heart of the anxiety provoked by such alien presences was a fundamental insecurity: that of a newly established class, not quite at home in its own home. The uncanny, in this sense, might be characterized as the quintessential bourgeois kind of fear: one carefully bounded by the limits of real material security and the pleasure principle afforded by a terror that was, artistically at least, kept well under control. The uncanny was, in this first incarnation, a sensation best experienced in the privacy of the interior. (Vidler 1992, 3-4)

Vidlers Ausführungen kann man durchaus in Bezug zu den Nachfahren europäischer Siedler in Südafrika setzen. Denn die bürgerliche und christliche Lebensweise stellte eine der Rechtfertigungen für die Besetzung afrikanischer Länder dar. Eine von den Siedlern etablierte Lebensführung und die damit verbundenen Werte der Häuslichkeit und Reinlichkeit sollten das so empfundene „Chaos“ lokaler afrikanischer Gesellschaften förmlich säubern, so Upstone:

Both the cult of domesticity and the cult of imperialism found in soap an exemplary mediating form. The emergent middle class values – monogamy („clean“ sex, which has value), industrial capital („clean“ money, which has value), Christianity („being washed in the blood of the lamb“), class control („cleansing the great unwashed“) and the imperial civilizing mission („washing and clothing the savage“) – could all be marvellously embodied in a single household commodity. (Upstone 2009, 116-117)

Wie sich in diesen Annahmen ausdrückt, findet die „Ordnung“ des Kolonialismus auch auf der alltäglichen, häuslichen Ebene ihre Gestalt. Ebenso verhält es sich mit der Apartheid, die sich bis in die Details des privaten und alltäglichen Lebens hinein auswirkte. Und auf derselben Ebene finden die Heimsuchungen in den Primärtexten statt: Sie unterlaufen nicht nur die Abgrenzungen des „Eigenen“, sondern auch die Ordnung des Zuhause-Seins.

Solch Problematische Grenzen wurden also bereits in der Besetzung Südafrikas durch weiße Siedler mit angelegt, wie es Paul Carters Annahmen in „Turning the Tables – Or, Grounding Postcolonialism“ bestätigen:

Colonialism's *raison d'être* was the eradication of differences – the smoothing away, say, of folded grounds (cultural, spiritual as well as topographical). But without the „other“ of its own construction – the primitive, the irrational, even the puzzlingly factual – colonialism had no reason to be, not place it could call its own. Colonialism was continually pulling the carpet from under its own feet.³ (Carter 1996, 28)

Im Zusammenhang des sogenannten Postkolonialismus kam in den Geisteswissenschaften der jüngeren Zeit eine förmliche Welle an Forschungen über literarischen Spuk und Traumata auf. Wie zunehmend kritisiert wird, mangelt es vielen dieser Forschungen an einer hinreichenden Differenzierung der theoretischen Bezüge. Oft werden kulturhistorische Zusammenhänge generalisierend als strukturelle Ursachen angegeben (Davis 2013, 54-58). Zudem gibt es eine mittlerweile gebräuchliche Art und Weise, das dekonstruktivistische Konzept der Spektralität und psychologisch begründete Traumatheorien gleichzusetzen (Vgl. Del Pilar Blanco / Peeren 2013, 12-13). Del Pilar Blanco und Peeren erklären die Ursachen wie folgt:

[T]he conceptual metaphor of spectrality is deeply embedded within the discourse of loss, mourning, and recovery that delineated the multidisciplinary project of trauma studies as it emerged in the 1980s. [...] In other words, when we think of ghost stories (traditional ones, at least) it is the haunting of the present by the past that emerges as the most insistent narrative. The mode of expression many scholars use to describe the spectral, then, is similar to, if not fully consonant with, the terms used to describe the affective qualities of trauma. (Del Pilar Blanco / Peeren 2013, 11)

Die Auswertungen des Theorieteils beschäftigen sich mit Unterscheidungsmomenten zwischen dem Konzept der Spektralität und Traumatheorien, welche für die letztendlichen Auswertungen der Textanalysen von enormer Bedeutung sind. Die Absicht dieser Arbeit gleicht daher einem Schritt auf neues Terrain: Ich erstelle neun unterschiedliche Formen spukhafter Phänomene und differenziere ihr Vorkommen in den Texten, wodurch sich ein individuelles Muster herausstellt. Dieses Muster zeigt sowohl Schwerpunkte in seinen Formen, als auch die Antwort darauf, ob die Phänomene zu einem Ende kommen (können) oder nicht. Damit geht meine Differenzierung über die erst in jüngerer Zeit in der Kritik etablierte Unterscheidung von Trauma und Spektralität hinaus.

³ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Da mein Forschungsinteresse von einem Fund – dem gehäuften Vorkommen von dem, was ich zunächst als Phänomene der Heimsuchung verstehe – ausgeht, setzt auch meine Arbeitsmethode unmittelbar am Material an: Ich bestimme drei Strukturmerkmale, die allen Primärtexten dieser Arbeit gemein sind. Daher definiere ich diese drei Strukturmerkmale als grundlegende Komponenten einer Heimsuchung. Sie können, wie die theoretischen Vorüberlegungen dieser Arbeit darlegen, verschiedentlich gedeutet werden. Das heißt, die im Folgenden genannten Strukturmerkmale sind in jedem der Primärtexte vorzufinden, nehmen aber unterschiedliche Formen an.

Das erste Strukturmerkmal sind „mehrdeutige Störungen in (Wohn-) Räumen“. Solche Störungen stellen sich beispielsweise als Eindringlinge im privaten Raum dar, als grenzüberschreitende Gäste, oder als ein sich auf unheimliche Weise andeutender Verfall von Haus und Familie. Entsprechend ihres zweiten Wortsinnes können Heimsuchungen aber auch die Suche nach einer verlorenen Heimat beschreiben, die sich etwa in Imaginationen eines Zuhauses manifestiert, oder in einer Irrfahrt, während welcher die Suchenden zu Störenfrieden in den Heimen anderer werden.

Die Primärtexte handeln von nachhaltigen Erschütterungen, welche die Heimsuchungen ursprünglich erzeugt haben. Daher bilden „wiederholte Hinweise auf einen ursächlichen Bruch“ das zweite Strukturmerkmal, welches sich meist durch Wiederholungen bemerkbar, die wie ein „Festhaken“ erscheinen. Das Strukturmerkmal kann sich auch durch Auslassungen manifestieren, sofern sich diese wiederholen und dabei einen Bezug zu einem gemeinsamen Ursprung aufweisen. Die wie auch immer gearteten Konsequenzen und Ausdrucksformen der früheren Erschütterung kann man als Spur zu einem (mehr oder minder offensichtlichen) ursächlichen Bruch zurückverfolgen.

Das dritte Strukturmerkmal einer Heimsuchung ist eine „problematische Konfiguration von innen und außen“. Dies vollzieht sich zum Teil auf mehreren Ebenen. Häufig betrifft es eine Liminalität in der Wahrnehmung, beispielsweise die Unklarheit darüber, ob eine Erscheinung äußerlich da ist, oder ob sie dem eigenen Inneren entspringt. Das Strukturmerkmal kann sich aber auch in unklaren Grenzen eines Körpers oder einer Wahrnehmung äußern, oder in mehrdeutigen räumlichen Konfigurationen wie einer Raumverkehrung – etwa einer anderen Welt, die sich in einem Schrank oder in einem Buch verbirgt.

Ich verwende den Begriff der Heimsuchung in dieser Arbeit derart, dass die genannten drei Strukturmerkmale zusammen genommen hinreichend dafür sind, um von Heimsuchungen zu sprechen – unabhängig davon, wie stark sie ausgeprägt sind. Die Analysen der sechs Primärtexte zeigen, dass jeder Text die besprochenen drei Strukturmerkmale aufweist und dementsprechend von Heimsuchungen handelt. Davon ausgehend betrachte ich die drei Strukturmerkmale jeweils noch einmal aus drei theoretischen Richtungen heraus: der psychologischen, der poststrukturalistischen und der kontextorientierten Richtung. Der Theorieteil dieser Arbeit umfasst daher insgesamt neun Formen von Heimsuchung, welche ich selbst als solche bestimme und zusammenstelle. Basierend auf dieser Differenzierung stelle ich im Zwischenfazit jeder Literaturanalyse das spezifische Muster der Heimsuchung als Ergebnis vor – es entschlüsselt die inhärenten Bezugnahmen der Texte sowie ihre dahingehenden literarischen Gestaltungsweisen. Dadurch ergibt sich eine grundlegend neue Lesart, in welcher die mehrdeutigen Aspekte der Texte als äußerst produktiv zu verstehen sind.

Ein besonderes Augenmerk dieser Arbeit liegt auf der Gestaltung der fiktiven Räume, in welchen Heimsuchungen stattfinden: Sie können als unveränderlich und hohl, als geheimnisvoll und verschlossen, oder als magisch und förmlich lebendig beschrieben sein, sich spiegeln und verkehren, oder mehrdeutige Löcher aufweisen. Die Zuhause der jeweiligen Figuren sowie ihre im Text gegebene Ordnung des Zusammenlebens werden dahingehend betrachtet. Auch aus diesem Grunde erklärt sich die Notwendigkeit einer Differenzierung der Formen von Heimsuchung: Ich möchte verständlich machen, inwieweit der „Spuk“ vom Geist einer Figur ausgeht und auf welche Weise der Geist historischer Umstände im jeweiligen erzählten Raum steht. Dadurch erreiche ich mein Ziel, die Heimsuchungen zu bestimmen und letzten Endes Erkenntnisse über den Zeitgeist südafrikanischer Literatur zu präsentieren, in welchem sich Geist und Raum auf so bemerkenswerte Weise verschränken.

2. Theoretische Vorüberlegungen: Neun Formen von Heimsuchung

2.1 Psychologische Formen

Der psychologischen Richtung entstammen jene Formen von Heimsuchung, die das Innenleben eines Individuums betreffen. Das bedeutet, dass sich die konzeptuellen Metaphern des Hauses und der Geister auf Subjekte beziehen: die Metaphern des Hauses meinen eine Seele oder ein Bewusstsein, und diejenigen der Geister die darin verdrängen und wiederkehrenden Anteile.

2.1.1 Das Unheimliche und die melancholische Besetzung

Der Begriff *Heimsuchung* ist etymologisch verbunden mit *unheimlich*, *heimlich* sowie mit *Heim* und *Heimat*. Gemeinhin wird *unheimlich* mit *uncanny* übersetzt, wenngleich die Begriffe nicht synonym sind, wie Nicholas Royle festhält: „At the same time, what is uncanny or *unheimlich* is crucially a matter of the strange vicissitudes of translation, including translation effects within what may appear to be a single word: ‚unheimlich‘ or ‚uncanny‘.“⁴ (Royle 2003, 11) Beide Wörter bezeichnen einen Effekt oder ein Empfinden, das bereits in sich als flüchtig und mehrdeutig zu verstehen ist.

Wie Anneleen Masschelein herausstellt, „bezieht man sich in der Rede über den theoretischen Begriff des Unheimlichen auf ein Konstrukt oder ein ganzes Konglomerat aus Ideen, das nicht unbedingt an das Wort geknüpft ist“. (Masschelein 2011, 22) Masschelein verweist auf die Entwicklung der 1990er Jahre, in welcher das *Unheimliche* sehr nahe an *Entfremdung* oder *Verfremdung* gerückt wurde, was ihr zufolge mit dem Niedergang des Marxismus als politischem Regime zusammenhing. Seit dem *Spatial Turn* taucht die Übersetzung *unhomely*, die im Englischen alternativ zu *uncanny* gebraucht werde, in der dekonstruktivistischen Architektur und in der postkolonialen Theorie auf. Indem diese den semantischen Kern *Heim* (*home*) in den Vordergrund rückt, ermöglicht die Übersetzung Masschelein zufolge die Subversion der räumlichen und politischen

⁴ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Gegenüberstellung von Fremdem und Eigenem, von innen und außen, nicht nur auf der thematischen Ebene, sondern auch auf der Ebene des Diskurses (Masschelein 2011, 22).

Der deutsche Begriff wurde vorrangig durch Sigmund Freud geprägt. Sein erstmals 1919 veröffentlichter Aufsatz „Das Unheimliche“ ist für die Definition maßgeblich – auch weil Freuds Text nicht selten selbst als unheimlich empfunden wird.⁵ Freud deutet das Unheimliche als etwas Vertrautes, Eigenes, das vom Subjekt verdrängt wurde, in verzerrter Form wieder auftaucht und aus diesem Grunde erschreckend wirkt. Es ist nicht völlig fremd, sondern ein Teil des Eigenen, das aber nicht mehr „innen“ sein sollte. Die Metaphorik der Seele als Heim oder Haus bietet an, das Wiederkehrende als „auf der Schwelle“ zum Eigenen zu verstehen (Vgl. Freud 1999).

Dadurch erklärt sich die Rolle, die das Unheimliche hinsichtlich des in dieser Arbeit definierten ersten Strukturmerkmals der Heimsuchungen spielt: „mehrdeutige Störungen in (Wohn-) Räumen“. Etwas steht auf der Schwelle, wenngleich eher diejenige der Seele oder des Bewusstseins gemeint ist.

Ähnlich liminal wirkt das *Heimliche*, welches – obwohl das *Unheimliche* als seine Negation erscheinen mag – nicht für etwas Vertrautes steht.

Heimlich [...] covers two series of semantic categories. On the one hand, it is related to one's home, country, and place and to the sphere of the familiar and intimate. On the other, it stands for something secret, furtive, clandestine, something that must have been kept hidden. *Unheimlich*, then, is something that should have been kept hidden but has emerged (as something extraneous) within the familiar, domestic domain of the known. [...] The slippage from familiar to secret becomes dangerous when the secret comes to be visible, producing the process of transformation of the familiar into something unrecognisable. Freud points out that what marks the uncanny is, above all, a certain destabilising ambiguity. (Del Villano 2007, 3)

Das Empfinden von Unheimlichkeit führt zu Versuchen, es in Worte zu fassen, und dies wiederum vermag das entsprechende Empfinden erneut zu erzeugen. Letztendlich führt eine Beschäftigung mit dem Begriff immer wieder zu Mehrdeutigkeit, welche sich auch im rationalen Diskurs auszubreiten vermag. Damit beschäftigt sich Nicholas Royle in *The Uncanny*:

⁵ Anm.: Nicholas Royle zeichnet nach, wie mehrdeutig Freuds Stellungnahme wirkt: Zunächst verneint Sigmund Freud ihm zufolge eine persönliche Kenntnis der Empfindung von Unheimlichkeit, kündigt dann aber an, diese Kenntnis zu kompensieren, indem er nun durch sein Schreiben des Aufsatzes Unheimlichkeit zu generieren versucht (Vgl. Royle 2003, S.17).

The Uncanny overflows psychoanalysis. Another name for uncanny overflow might be deconstruction. Deconstruction makes the most apparently familiar texts strange, it renders the most apparently unequivocal and self-assured statements uncertain. With a persistence or consistency that can itself seem uncanny, it shows how difference operates at the heart of identity, how the strange and even the unthinkable is a necessary condition of what is conventional, familiar and taken-for-granted. Deconstruction involves explorations of the surprising, indeed incalculable effects of all kinds of virus and parasite, foreign body, supplement, borders and margins, spectrality and haunting. (Royle 2003, 24)

In diesem Sinne erklärt Royle, wie die Thematik des Unheimlichen die Richtungen der Psychologie und des Dekonstruktivismus verbindet. Aus seinen Ausführungen geht ferner hervor, dass ein letztendliches Begreifen des Unheimlichen unmöglich zu sein scheint, da es sich gerade durch seinen flüchtigen, liminalen Charakter definiert.⁶ Das mag einer der Gründe dafür sein, dass das Unheimliche zu einem so bedeutenden literarischen Topos wurde. Während die Seele als metaphorisches Haus verstanden wird, in welches das Unheimliche einzudringen droht, handeln unheimliche Geschichten gleichzeitig von äußeren Räumen, die das Unheimliche in einer ästhetischen Dimension reproduzieren (Vidler 1992, 11). Dabei ist es immer die Wahrnehmung eines Raumes, die ihn unheimlich macht, verknüpft mit der Ahnung oder dem Wissen, etwas Schreckliches sei hier passiert, oder es könne hierher zurückkommen. Dazu Vidler: „It is, in its aesthetic dimension, a representation of a mental state of projection that precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a disturbing ambiguity, a slippage between waking and dreaming.“ (Vidler 1992, 11) Wie im Falle der Trauer werden auch Ängste in der subjektiven Wahrnehmung so an Orte gekoppelt – wohl auch, um starke Gefühle zu fixieren und „fassbarer“ zu machen.

Freuds Aufsatz „Trauer und Melancholie“ betrifft weniger den Effekt oder die ästhetische Dimension des Unheimlichen, als vielmehr ein psychologisch basiertes Erklärungsmuster

⁶ Anm.: Daher wird Freuds Aufsatz mit seiner formulierten Intention der Erzeugung von Unheimlichkeit mitunter als literarisches Werk betrachtet. Royle versteht das als eine Doppelung: „Taking Freud, or half of Freud, or one Freud, at his word, it is necessary to acknowledge the importance of the question of literature, not only in a thematic or argumentational sense but also in a formal, stylistic, performative sense. Working through digressions, fictional insertions, autobiothanatoheterographical supplements and the subterranean passageways of so-called footnotes, we must try to reckon with the ways in which *a text does not belong*. There are mixings, deformations and transformations of genre. What is the uncanny? Does it belong to philosophy or literature or psychoanalysis? *If* it belongs, it is no longer a question of the uncanny. Rather, the uncanny calls for a different thinking of genre and text, and of the distinctions between the literary and the non-literary, academic and non-academic writing.“ (Royle 2003, 16-19).

für Geistererscheinungen, welches ich in dieser Arbeit folgend als „melancholische Besetzung“ bezeichne.

Freud beschäftigt sich in „Trauer und Melancholie“ mit einer Reaktion auf einen schmerzhaften Verlust, die der Inkorporation von dem Verlorenem gleicht. Aus diesem Grunde unterscheidet er Melancholie von Trauer: Das melancholische Subjekt nimmt sein verlorenes Liebesobjekt (genauer: die „Objektbesetzung“) in sich selbst auf. Damit muss die empfundene Liebe nicht, wie im Zuge der Trauerarbeit, aufgegeben werden. Sie existiert durch die Melancholie im eigenen Inneren fort (Freud 1989, 109). Auf diese Weise wird das Ego des Melancholikers besetzt, seine Libido richtet sich auf das nun verinnerlichte Liebesobjekt. Dadurch entsteht aber innerhalb von dem Subjekt eine Ambivalenz, es beginnt ein Widerstreit zwischen Anteilen des nun geschwächten Egos und des inkorporierten Anderen. Del Villano erläutert dies in *Ghostly Alterities* wie folgt:

The conflict Freud hints at refers to the ambivalent relationship established between the melancholic subject and the lost-incorporated object. In fact, the idealisation of the object and its substitution for the ego degrades the ego to the level of a mere substitute, stirring up a strong self-aggression, which may even inspire suicide, sanctioning, as Freud says, the triumph of the object over the ego. (Del Villano 2007, 81)

In Zuge der melancholischen Besetzung wird das Ego also von der verinnerlichten, identifizierten Objektbesetzung unterdrückt. Es kann im Zuge des inneren Widerstreits geschehen, dass das Unbewusste des melancholischen Subjekts das Verinnerlichte wieder nach außen projiziert. In dem Fall erscheint ihm ein Repräsentant des Verlorenen:

The concentration of energy produces a sort of ghostly presence *within* the self, which could be projected *outside* by the subject. The dynamics inside/outside through which what is secret emerges eventually, recalls Freud's mechanism of the uncanny, but above all it presents itself as a very particular kind of hospitality, insofar as the ghost/guest paradoxically appears arriving from outside; hospitality, in other words, in relation to melancholy might be considered a (g)hospitality, inasmuch as the ghost who very uncannily, however, presents him/herself as a stranger, questioning the system s/he enters and leading the subject/host to keep his/her door open to the outside but also to the past. (Del Villano 2007, 79-80)

Während einem trauernden Subjekt die eigene Trauerarbeit bewusst wäre, läuft der Prozess der melancholischen Besetzung weitestgehend unbewusst ab (Freud 1989, 105). So ist

wiederum die Außenprojektion des Verlorenen – das äußere Erscheinen des Objektes – für den Melancholiker auch nicht durch das erklärbar, was sich in ihm bewegt.

Sowohl das Unheimliche als auch die melancholische Besetzung handeln von dem „eigenen Anderen“ eines Individuums, einem verdrängten oder unterdrückten Anteil, der mehrdeutige Störungen im Individuum erzeugt. Die Vorgänge repräsentieren daher das erste Strukturmerkmal der Heimsuchung.

2.1.2 Trauma als Heimsuchung

Trauma-Theorien wurden in den letzten beiden Jahrzehnten über die Psychologie hinaus in verschiedenen geisteswissenschaftlichen Gebieten behandelt. Diese Arbeit orientiert sich in ihrer Definition maßgeblich an Cathy Caruths renommierten Arbeit *Trauma. Explorations in Memory*.

Ein Trauma ist das Resultat einer seelischen Erschütterung. Caruth erklärt es wie folgt:

While the precise definition of post-traumatic stress disorder is contested, most descriptions generally agree that there is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event. (Caruth 1996, 4)

Es zeichnet sich also durch eine Nachträglichkeit aus und weist, ähnlich der Figur eines Geistes, auf Vergangenes hin. Bestimmte Aspekte deuten mehr oder weniger offensichtlich auf das traumatisierende Erlebnis hin:

This simple definition belies a very peculiar fact: the pathology cannot be defined either by the event itself – which may or may not be catastrophic, and may not traumatize everyone equally – nor can it be defined in terms of a *distortion* of the event, achieving its haunting power as a result of distorting personal significances attached to it. The pathology consists, rather, solely in the *structure of its experience* or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it. To be traumatized is to be precisely possessed by an image or event. (Caruth 1996, 4)

In den Primärtexten dieser Arbeit äußert sich solch eine *possession* unterschiedlich, aber in jedem Fall in Form einer traumatischen Struktur, also durch den immer wieder entstehenden Eindruck eines „Festhakens“ sowie weitere mehr oder weniger offensichtliche Hinweise auf die ursächliche Erschütterung. Es kann direkt ausgesprochen werden, was den ursprünglichen Bruch ausgemacht hat, oder es kann nicht explizit gesagt werden und dennoch durch Spuren erkennbar sein: etwa, indem die Erwähnung bestimmter Ereignisse oder Themen konsequent ausgelassen werden.

Im Falle eines Traumas wird das „Nicht-Fassbare“, der Kern und Gehalt der ursächlichen Erschütterung, zum „eigenen Anderen“ – zu einem ausgeschlossenen Anteil des Eigenen. Denn wie im letzten Zitat von Caruth ersichtlich wird, entwickelt ein Erlebnis, das vom betreffenden Individuum nicht eingeordnet werden kann, eine subversive Dynamik. Es ist eben diese Subversion, die Caruth als feststellbare Struktur eines Traumas definiert, während es beispielsweise nicht über seinen Auslöser definiert werden kann.

Traumata können folglich eine Form der Heimsuchung darstellen. Ihre Thematisierung in der Literatur wirkt sich meist als das in dieser Arbeit definierte zweite Strukturmerkmal der „wiederholten Hinweise auf einen ursächlichen Bruch“ aus. Insofern besteht eine inhaltlich Kongruenz zu Spuk, wie die folgenden Ausführungen von Del Pilar Blanco und Peeren bestätigen:

To be „possessed“ – gripped indefinitely by an anachronistic event – also describes the condition of being haunted, as it has been commonly construed. In other words, when we think of ghost stories (traditional ones, at least), it is the haunting of the present by the past that emerges as the most insistent narrative. The mode of expression that many scholars use to describe the spectral, then, is similar to, if not fully consonant with, the terms used to describe the affective qualities of trauma. (Del Pilar Blanco / Peeren 2013, 11)

Die Stellung des Traumas als „Außerordentliches“ drückt sich dadurch aus, dass ein traumatisiertes Subjekt den Vorfall nicht in die chronologische Abfolge seiner Erinnerungen einordnen kann. Dazu Caruth: „[T]he impact of the traumatic event lies precisely in its belatedness, in its refusal to be simply located, in its insistent appearance outside the boundaries of any single place or time.“ (Caruth 1996, 9) Entsprechend wichtig ist die Frage nach den möglichen Ausdrucksformen dessen, was für das Individuum nicht fassbar ist: Nimmt es die Form einer Absenz an, kann es sich in einem Text in Spuren der

Auslassung äußern, so wie es beispielsweise in *The Beautiful Screaming of Pigs* der Fall ist.

Central to the very immediacy of this experience [...] is a gap that carries the force of the event and does so precisely at the expense of simple knowledge and memory. The force of this experience would appear to arise precisely, in other words, in the collapse of its understanding. (Caruth 1996, 7)

Die Nachträglichkeit des Traumas geht mit einem „Nicht-fassen-können“ auf der Seite des betreffenden Subjektes einher: Auf diese Weise kann eine Wiederkehr des Nicht-Fassbaren die mehrdeutige Gestalt einer Leerstelle annehmen.

In den Situationen der Apartheid und der Wende zu einem „neuen Südafrika“ spielen Traumata auf der strukturellen und sozialen Ebene eine wichtige Rolle, insbesondere was die Unterdrückung des Großteils der Bevölkerung angeht. Die Primärtexte fokussieren allerdings Perspektiven der „anderen Seite“, also die der Privilegierten. Das bringt mit sich, dass es bei ihnen anstelle von strukturellem Unrecht auf individueller Ebene eher um individuelle Traumata geht, die mit Schuld verknüpft sind oder die neben dem größeren Leid der Unterdrückten nicht zur Sprache kommen können. Im Zuge dessen finden die durch Schuld und Trauma angetriebenen Heimsuchungen eine indirekte Gestalt. Das stellt sich besonders in den beiden in dieser Arbeit analysierten Erzählungen von Damon Galgut dar, allen voran jedoch in *The Beautiful Screaming of Pigs*, worin ein traumatisches Erlebnis des Protagonisten im *border war* zwischen Südafrika und Angola eine wichtige Rolle spielt.

2.1.3 Auslassungen und Verborgenes

Eine für diese Arbeit sowie auch im Diskurs der Trauma-Studien bedeutende Forschung ist *The Shell and the Kernel* von Nicolas Abraham und Maria Torok. Die beiden Psychologen kritisieren und ergänzen Freuds Konzept der Melancholie, in welcher ein verlorenes Liebesobjekt vom Subjekt internalisiert wird, anstatt um es zu trauern. Für sie geht es weniger um die Verdrängung als um den Akt des Verbergens derjenigen, die über einen Aspekt ihrer Lebensgeschichte nicht sprechen (können). Aus diesem Verbergen generiert sich gemäß Abraham und Torok eine negative Dynamik, die auch über die betreffenden Individuen hinausgehen kann, indem sie sich in der Sprache der Folgegenerationen

fortsetzt (Abraham / Torok 1994, 171-189). In deren Sprachgebrauch und Geschichten sind Abraham und Torok zufolge Lücken enthalten, die bedrohlich wirken können:

The phantom is therefore also a metaphysical fact: what haunts are not the dead, but the gaps left within us by the secrets of others. [...] It is the children's or descendants' lot to objectify these buried tombs through diverse species of ghosts. What comes back to haunt are the tombs of others. (Abraham / Torok 1994, 171-172)

Abraham und Torok sprechen diesbezüglich über das *transgenerational phantom*. Der Begriff des Phantoms bezieht sich somit auf verborgene Aspekte der Vergangenheit, welche sich im Sprachgebrauch einer Gruppe manifestieren.

Beispielhaft für ein *transgenerational phantom* sei Abraham und Torok zufolge über mehrere Generationen einer Familie hinweg Nicht-Gesagtes – wie bestimmte semantische Bereiche ausgelassen oder in andere Bereiche verschoben werden. Im erlernten Sprachgebrauch könnten sich Irritationen und sensible Aspekte genauso weitergeben wie die Grammatik der Sprache selbst (Abraham / Torok 1994, 166-169).

The phantom represents the interpersonal and transgenerational consequences of silence. The consequences of the crypt designates a secret psychic configuration arising from an individual's own life experiences; the idea of a phantom concerns itself with the unwitting reception of someone else's secret. Though manifest in one individual's psyche, the phantom eventually leads to the psychoanalysis in absentia of several generations (parents, grandparents, uncles et al.) through the symptoms of a descendant. (Abraham / Torok 1994, 168)

Abraham und Torok Gedanken verwenden den Begriff *cryptonymy* für ein solches „Einschreiben“ des Verborgenen in den familiären Sprachgebrauch. So gesehen kann das „eigene Andere“ eines Familiengeheimnisses eine Heimsuchung darstellen. Daraus ergibt sich eine Nähe zu den in 2.1.1 vorgestellten Konzepten von Freud, dessen Auffassung einer melancholischen Besetzung sich ebenfalls auf die Leerstelle im Eigenen bezieht. Allerdings geht das von Abraham und Torok elaborierte Konzept der *cryptonymy* noch über Freuds Auffassung des Verdrängten hinaus:

The phantom is a formation of the unconscious that has never been conscious – for good reason. It passes – in way yet to be determined – from the parent's unconscious to the child's. Clearly, the phantom has a function different from dynamic repression. The phantom's periodic and compulsive

return lies beyond the scope of symptom-formation in the sense of a return of the repressed; it works like a ventriloquist, like a stranger within the subject's own mental topography. (Abraham / Torok 1994, 173)

Lucie Armitt bezeichnet die Arbeit von Abraham und Torok in *Twentieth-Century Gothic* als wegweisend für Forschungen über das Unheimliche in der Literatur (Armitt 2011, 147-148). Ihre folgenden Gedanken über diese psychologische Theorie zeigen auf, inwieweit das Verborgene und ein Weitergeben dessen seine mehrdeutige, nicht sichtbare und dennoch anwesende Form in literarischen Texten annimmt. In Hinsicht auf die Textanalysen, insbesondere von *Salamander Cotton*, sei an dieser Stelle darauf aufmerksam gemacht, inwiefern der Aspekt des Parasitären mit der Theorie verbunden ist:

By situating the phantom as something innately linked to storytelling („the gaps left within us by the secrets of others“), Abraham renders cryptonymy an especially fitting mode of Gothic investigation for readers and writers of narrative fiction. At the same time, it reinforces its traditional situation within the family plot and across legacies, a pattern Abraham identifies as „transgenerational haunting“. What remains complex about Abraham's theory is the fact that it carries a sense of contagion (a feature of a number of „classic“ Gothic tales such as „The Fall of the House of Usher“ or *Dracula*) but, unlike the physiologically visible conditions that writers such as Poe and Stoker use as the centrepiece for their narratives, cryptonymy is – as the reference to gaps in family narrative make clear – invisible or, in terms of the content of these untold stories, „unspeakable“. These are stories that are *not* told, that belong not to the narrators and characters that we encounter but to those who come before and are already „departed“. In that respect, cryptonymy sits perfectly within the realm of the postmodern or poststructuralist text, with its interrogation of the nuclear family unit, its narrative lacunae and its fractured narrative subject. (Armitt 2011, 147-148)

Das Nicht-Gesagte oder Unsagbare der Familiengeheimnisse und Traumata findet seine Form folglich in höchst mehrdeutigen Auslassungen. Sie enthalten etwas, das zumindest temporär nicht in Erscheinung treten kann und auf diese Weise Liminalität verkörpert. Aufgrund dessen bedingt derartig Verborgenes in einem Text das dritte Strukturmerkmal der Heimsuchungen, „problematische Konfiguration von innen und außen“.

„Problematisch“ meint nicht Negatives, sondern eine hohe Komplexität. In der Literatur beinhalten und verursachen Auslassungen Aktivität:

Die Psychoanalyse erklärt sprachliche Weglassungen als Effekt von Abwehrmechanismen. Doch [...] erkennt diese pejorative Sicht auf das Ausgelassene den produktiven Effekt literarischer Leerstellen auf die

Imagination des Lesers. Diese Produktivität besteht in mehr als der Ausfüllung von Lücken im Textnetz; sie erfährt im spielerischen Dialog mit dem Textgewebe eine je spezifische kultur- und mentalitätsgeschichtliche Ausformung. (Adamowsky / Matussek 2004, 20)

Daher zeigt sich, wie wichtig die Kodierung und das Muster der Auslassungen in einem Text sind. Nicht nur erzeugt ihre Dekodierung einen „produktiven Effekt“ für den Leser. Sie können auch durch verschiedene kulturelle oder theoretische Lesarten mehrdeutig sein. Es geht aber nicht um ein „Auffüllen“ dieser Absenzen durch eine Interpretation: Wie Pierre Macherey in *Zur Theorie der literarischen Produktion* im Bezug auf literarische Struktur und Analyse betont, sind Abwesenheiten in einem Text auch unabhängig von jeweiligen Deutungen für eine eigene Form von Aktivität und Bedeutungsgebung maßgeblich. Dazu Macherey:

[D]as Werk existiert hauptsächlich durch seine bestimmten Abwesenheiten, durch das, was es nicht sagt, durch sein Verhältnis zu dem, was es nicht selber ist. Nicht, daß es im eigentlichen Sinne was auch immer verschleiern könnte, denn seinen Sinn hat es nicht in seinem Innersten vergraben, maskiert oder verkleidet [...]. Der Sinn findet sich nicht im Werk, sondern daneben: an seinen Rändern, an jener Grenze, wo es aufhört, das zu sein, was zu sein es vorgibt, weil es eben dort auf die Bedingungen seiner Möglichkeiten verwiesen wird. (Macherey 1974, 70)

Die hier erläuterten Formen von Auslassung beziehen sich zuvorderst auf Innen-Außen Problematiken. Das „eigene Andere“ ist in diesem Sinne als die Last des Verborgenen für ein Subjekt zu betrachten, aber auch als ambivalente äußere Form von Projektionen eines Individuums, wie im Falle einer melancholischen Besetzung. In Heimsuchungen ist die fragile Grenze zwischen innen und außen maßgeblich, es gibt immer Liminalität.

2.2 Poststrukturalistische Formen

Die Formen der poststrukturalistischen Richtung deuten Heimsuchungen im Sinne abstrakter „Ordnungen“, beispielsweise der Gegenwärtigkeit, in welcher „außerordentliche“ Aspekte bestehen, da sie nicht in diese Ordnung, sondern in die Vergangenheit gehören. Die Gegenwärtigkeit kann in diesem Sinne von vergangenen Aspekte durchdrungen, gestört und heimgesucht werden. Somit deutet man Geister in

dieser Richtung weniger im Sinne von Geheimnissen oder Projektionen als vielmehr im Sinne einer allgegenwärtigen Mehrdeutigkeit.

2.2.1 Gäste als Heimsuchung

Gäste wie auch Geister bringen Aspekte der Nähe und Unausweichlichkeit ebenso mit sich wie eine beidseitig wahrgenommene Präsenz innerhalb eines Raumes, beziehungsweise einer gegebenen Ordnung. Hierher – sei es die Ordnung eines Zuhauses oder die so wahrgenommene Ordnung der gegenwärtigen Zeit – gehört jedoch nur einer von beiden. Damit verdeutlicht sich bereits der Bezug zum ersten Strukturmerkmal der Heimsuchungen: mehrdeutige Störungen, die in der Sicht dieser theoretischen Richtung tatsächlich in einem Wohnraum stattfinden.

Dem nähert sich Jacques Derridas Konzept von der Gastfreundschaft. Derrida zufolge liegt dem ungeschriebenen Gesetz der Gastfreundschaft ein Paradoxon zugrunde. Del Villano erläutert es wie folgt:

[T]he host is invested with an authority in virtue of which s/he can offer hospitality, while the guest appears as *the other* or *the stranger*, the one who comes from the outside and asks for hospitality. The host must have an authority over the territory in which s/he can offer hospitality and must do it in view of a possible reverse of the situation. In other words, hospitality is a right and duty insofar as it can be reciprocated. Indeed, in the most archaic societies, exchanges of hospitality and gifts guaranteed peace [...]. Obviously, this implied the necessity of recognising the identity and the place of origin of the stranger, whose duty was to respect the laws and customs of the place and accept the authority of the „master of the house“.⁷ (Del Villano 2007, 90-91)

Einerseits besteht also der Anspruch, den Fremden bedingungslos aufzunehmen. Andererseits sind doch Bedingungen gestellt, nämlich jene, dass der Fremde sich identifizieren und seine Herkunft angeben soll. Verweigert er eine solche Auskunft, muss er eher als Eindringling denn als Gast betrachtet werden. Zudem braucht der Gastgeber als solcher den Gast, denn um die Autorität eines Gastgebers zu erlangen, muss jemand dieselbe anerkennen. Von daher ist er in seiner Funktion als Gastgeber vom Gast abhängig (Vgl. Del Villano 2007, 91-92). Ähnlich wie im Falle einer melancholischen Besetzung

⁷ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

kann es auch hier zu einem Widerstreit zwischen Gastgeber und Gast kommen, da beide in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis stehen. Der Gastgeber, sein Heim und auch das Prinzip der Gastfreundschaft selbst werden gefährdet, wenn sich der Besucher nicht an die ihm zugewiesene Rolle als Gast hält und die Ordnungen des Heims akzeptiert (Vgl. Derrida 2007, 24-27).

Ich will bei mir Zuhause Herr sein, [...] um empfangen zu können, wen ich möchte. Ich beginne für einen unerwünschten Fremden und virtuell für einen Feind zu halten, wer auch immer in mein „Zuhause“ eindringt und in meine Selbstheit, mein Gastfreundschaftsvermögen, meine Souveränität als Gastgeber eingreift. Dieser Andere wird zu einem feindlichen Subjekt, dessen Geisel ich zu werden drohe. (Derrida 2007, 45)

Del Villano deutet den Vorgang wie folgt: Wird die Grenze des eigenen Heims verletzt, könne der *host* folglich zum *hostage*, der Gastgeber zur Geisel des Gastes werden (Del Villano 2007, 91). Die Frage, wer wen besetzt oder beherrscht, rückt hierbei in einen ambivalenten Bereich, ähnlich wie in der Thematik der Geister:

Both figures are tied to the dynamics inside/outside, for in folklore the ghost dwells in (and so haunts) the recesses of a house, from which s/he uncannily emerges; the stranger, instead, intrudes from outside. This double movement from within to outside and vice versa recalls the movement of the ghost of melancholy [...]. The spectre, then, is identifiable with a welcomed guest but also with a hated enemy, two extremes of possible attitudes towards the stranger. (Del Villano 2007, 92)

Diese Analogien zwischen „Gast“ und „Geist“ erhellen somit auch die Bezüge zur postkolonialen Thematik. Betroffen sind Ordnungen des „Eigenen“, wie sie auch durch räumliche Besetzung entstehen und durch (zum Teil nur vermeintlich) Andere gestört werden können. Die Grenzziehung des „Eigenen“ und die eigene Ordnung einer Heimat wird für ein durch Geister oder Gäste heimgesuchtes Subjekt problematisch.

2.2.2 Spektralität

Spektralität oder *spectrality* ist ein Konzept, das dem Poststrukturalismus zuordnet wird. Es hat in den vergangenen zwanzig Jahren großen Einfluss auf die Geisteswissenschaften genommen und viele Debatten ausgelöst – man kann sagen, dass sich hieraus ein neues Verständnis von Spuk entwickelt hat (Vgl. Del Pilar Blanco / Peeren 2013, 2). Als

Begründer des sogenannten *spectral turn*, der vermehrten wissenschaftlichen Beschäftigung mit Spukhaftem, gilt Derridas Arbeit *Spectres de Marx*, im Deutschen *Marx' Gespenster*. Sie ist dem Anfang der neunziger Jahre verstorbenen südafrikanischen Unabhängigkeitskämpfer Chris Hani gewidmet und wurde 1993 zuerst herausgegeben, die vorliegende Arbeit bezieht sich auf die erste deutsche Ausgabe von 2004. Derrida nähert sich am Beispiel von Karl Marx' Aussagen im Kommunistischen Manifest („Ein Gespenst geht um in Europa“) unter sprachphilosophischen Kriterien den Denkfiguren des Geistes sowie der Geister.⁸

Der Begriff *Dekonstruktivismus* bedeutet, dass in einer Rückverfolgung sprachliche Zeichen, ihre Verknüpfungen und ihre Zuschreibungen zerlegt werden, um Hierarchisierungen und Verschiebungen in der Sprache und im Denken aufzudecken (Klawitter / Ostheimer 2008, 212-214). In diesem Sinne entwickelt Derrida eine Kritik an binären Schemata. Das heißt, dass aufgrund des Logozentrismus – der auf außersprachliche Bedeutung fixierten Denkweise und einer entsprechend ideologisch aufgeladenen Sprache – Begriffspaare gebildet werden, in welchen jeweils ein Teil als stärker und einer als schwächer gewertet ist. Beispiele wären: Gott/Mensch, Mann/Frau, gut/böse, schön/hässlich. Viele Aspekte der westlichen Rationalität bauen gemäß Derrida auf derart vereinfachenden und polarisierenden Begriffspaaren auf, welche in der sprachlichen Fixierung begründet sind. Daran wiederum stößt sich Derridas Konzept der *différance*. Es gibt ihm zufolge einen Vorgang, welcher die genannte Polarisierung binärer Schemata unterläuft: Den jeweils als schwächer gewerteten Teil nennt Derrida Supplement. Klawitter und Ostheimer erläutern dies wie folgt:

Das Supplement ist der in der binären Opposition benachteiligte Teil: das Sekundäre, der Ersatz, die äußerliche Ergänzung, die Kopie, das Schwächere. Die dekonstruktivistische Argumentation läuft auf eine Stärkung des Supplementären hinaus. In diesem Sinne lässt sich das Interesse der Dekonstruktivisten für das Aufgepfropfte, die Iterabilität (das über Umwege Verlaufende), das vermeintlich Parasitäre und die Effekte differentieller Beziehungen verstehen. (Klawitter / Ostheimer 2008, 216)

⁸ Anm.: Derrida geht grundsätzlich von der Erkenntnis aus, dass ein Signifikant (Bezeichnendes) nicht dem ihm zugeordneten Signifikat (Bezeichnetem) entspricht. Vielmehr als von dem Bezeichnetem oder Gemeinten sind die Bezeichnungen ihm zufolge von ihrer Differenz zu anderen Bezeichnungen geprägt – für diese kreiert er den Begriff *différance*. Auch besteht, gemäß Derrida, eine solche „Differenz“ in der fehlerhaften Fixierung der Sprache auf Ideen, dies ist ihm zufolge im logozentristischen und rationalen Denken verwurzelt. Folglich baut die Wissensproduktion ebenfalls auf dieser „Differenz“ auf – um sie freizulegen, sollte man ihm zufolge Sprache und somit Wissen dekonstruieren (Vgl. Klawitter / Ostheimer 2008, S. 216).

Nun entsteht durch diese Wertung ein Spiel des Supplements innerhalb von binären Paaren. Das bedeutet, dass das Ungleichgewicht eine Bewegung hervorruft, die das Schema selbst unterläuft. Denn durch das Supplement zeigt sich, dass sprachliche Zeichen nur Repräsentanten der durch sie benannten Sache sind und – eher als diese Sache selbst – eine Spur darstellen, „die auf etwas verweist, was nicht statisch präsent ist, als vielmehr innerhalb eines Gefüges differentieller Verweisungen funktioniert“. (Klawitter / Ostheimer 2008, 216)

Der als schwächer gewertete Pol eines Paares kann sich so als „Anderes“ innerhalb der „eigenen“ Ordnung darstellen. So wird der als stärker gewertete Pol mitsamt der Hierarchisierung in Frage gestellt. Das zeigt, dass die sprachliche Festschreibung, in der sie sich als zwei Pole befinden, letztendlich gar nicht fest ist. (Klawitter / Ostheimer 2008, 216)

Das Supplementäre bezeichnet Derrida als ‚exorbitant‘ [...] d.h. das Primäre und Ursprüngliche wird von Außen bzw. vom Anderen affiziert. Das Supplement eröffnet ein Spiel von Substitutionen und schiebt dabei die Herrschaft des Logos und die Präsenz, auf der die abendländische Metaphysik beruht, auf. (Klawitter / Ostheimer 2008, 216)

Auch Geister treten für Derrida aus dem Spiel des Supplements heraus. In dem binären Schema „Leben/Tod“ wird „Tod“ als schwächer gewertet. „Tod“ kann sich daher gegenüber dem als ihm übergeordnet verstandenen „Leben“ als „das Andere“ darstellen und die Ordnung des Schemas stören.

Es geht Derrida darum, diejenigen Formen von Präsenz mit einzubeziehen, welche „jetzt“ nicht präsent sind (Derrida 2004, 10-11). Gemäß einer logozentristischen und rationalen Denkweise ist eine solche Präsenz nicht als eindeutig im Hier und Jetzt zu verorten und muss negiert werden. Tritt sie dennoch auf, verursacht das eine (Ver-)Störung der bestehenden Ordnung durch Außerordentliches. Gründe, diese exklusive Ordnung in Frage zu stellen, sind für Derrida sein Ideal von Gerechtigkeit und Vollkommenheit (Derrida 2004, 9). Somit besteht durchaus ein ethischer Ansatz in seiner Arbeit:

Ohne diese *Ungleichzeitigkeit der lebendigen Gegenwart mit sich selbst*, ohne das, was sie im Geheimen aus dem Lot bringt, ohne diese Verantwortung und diesen Respekt vor der Gerechtigkeit in bezug auf jene, die *nicht da sind*, die nicht mehr oder noch nicht *gegenwärtig und lebendig*

sind, welchen Sinn hätte es, die Frage „Wohin?“ zu stellen, „Wohin morgen?“ [...].⁹ (Derrida 2004, 10)

Derrida nennt geisterhafte Erscheinungen *spectres*.¹⁰ Damit bezieht er sich sowohl auf „Gespenster“ als auch auf den kollektiv-abstrahierenden deutschen Begriff „Geist“. Ihm zufolge ist jedes Gespenst von einem Geist beseelt, auf diese Weise wird die abstrakte Denkfigur „Geist“ näher an „Geister“ gerückt (Vgl. Derrida 2004, 16). Das verdeutlicht die Auffassung, dass Spektren vielfache Erscheinungsformen eines selben Ursprungs oder desselben „Geistes“ sind. Sie stellen sich als Konsequenzen der Vergangenheit dar und sind praktisch überall vorhanden, indem sie unter Umständen auch die materiellen Konsequenzen eines bestimmten (beispielsweise Zeit-) Geistes sein können. Spektren bezeichnen die gestreuten und wechselhaft sichtbaren Elemente oder Facetten eines gleichen Ursprungs. Versteht man sie als Konsequenzen der Vergangenheit, kann eine spukhafte Erscheinung als mehrdeutige, ausgeschlossene Präsenz begriffen werden, welche sich in der rationalen Ordnung von Präsenz – gewissermaßen des Hier und Jetzt – repräsentiert. Dazu schreibt Susanne Lüdemann in einem Nachtrag der deutschen Ausgabe von *Spectres de Marx*:

„Spectre“, abgeleitet vom lateinischen „spectrum“, bedeutet im Französischen sowohl das Gespenst als auch das (Farb-) Spektrum, also in erster Linie etwas Sichtbares, das doch ungreifbar bleibt oder auf undurchsichtige Weise durchsichtig ist, nicht lokalisierbar, der Streuung unterworfen und daher vielfältig, aber auf unheimliche Weise wiederkehrend, real. Es verweist qua Assonanz auf die Spiegel-Spiele des Spekulären und Spekulativen, die den Zuschauer (*le spectateur*) ebenso brauchen wie dieser das Schauspiel (*le spectacle*) (s)einer Erscheinung(en).

¹¹(Lüdemann, in: Derrida 2004, 241)

Spektropoetik bedeutet eine Lesart von Texten gemäß diesen Konzeptes. Wichtig ist dabei folgendes: Anhand der oben genannten Definition Lüdemanns stellt sich heraus, dass Spektren in einer reziproken Beziehung zu dem Beobachtungsobjekt stehen. Beobachten

⁹ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

¹⁰ Anm.: *Spectre* entspricht zwar ungefähr dem deutschen „Gespenst“, wird aber in der hier gebrauchten Verwendung nicht als direkte Übersetzung verstanden. Mag es zum einen daran liegen, dass jeder Begriff kulturell geprägt und an bestimmte Konnotationen gebunden ist oder zum anderen, dass Derrida häufig neue Wortschöpfungen prägt, jedenfalls entspricht es seinem sprachphilosophischen Ansatz, dass sich der Begriff *spectre* vom lateinischen *specere/spectrum* – „sehen“ – ableitet und für eine gewisse Zeit auch im Deutschen „geisterhafte Erscheinung“ bedeutet. Derrida ruft diese Wortbedeutung gewissermaßen wieder auf.

¹¹ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

und beobachtet werden funktionieren wechselseitig. Dabei ist die Sichtbarkeit einer geisterhaften Erscheinung wechselhaft: sie blinkt auf, ist schon nicht mehr zu sehen, aber wird wieder erwartet, ist da, aber dennoch nicht reell. Folgende Textstelle erklärt, wie Derrida Spektren im Bezug auf deren Sichtbarkeit und Anwesenheit begreift. Die Übersetzung verwendet hier den Begriff „Gespenst“:

Es gibt kein *Dasein* des Gespensts, aber es gibt auch kein *Dasein* ohne die beunruhigende Fremdheit, ohne diese befremdende Vertrautheit (*Unheimlichkeit*) irgendeines Gespensts. Was ist ein Gespenst? Was ist seine Geschichte, und was ist seine Zeit? Wie sein Name anzeigt, ist das Gespenst die *Frequenz* einer gewissen Sichtbarkeit. Allerdings der Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Und die *Sichtbarkeit* in ihrem Wesen kann man natürlich nicht sehen, deswegen bleibt sie [...] jenseits des Phänomens oder des Seienden. Das Gespenst ist unter anderem auch das, was man sich einbildet, was man zu sehen glaubt und was man projiziert: auf eine imaginäre Leinwand, dahin, wo es nichts zu sehen gibt. Zuweilen noch nicht einmal eine Leinwand. Und eine Leinwand ist im Grunde, im Grunde dessen, was sie ist, immer eine Struktur der verschwindenden Erscheinung (*de l'apparition disparaissante*).¹² (Derrida 2004, 141-142)

Derrida drückt aus, dass jede Präsenz von ihrer eigenen Mehrdeutigkeit begleitet wird, von ihrem „eigenen Anderen“.

Es gibt kein *Mitsein* mit dem anderen, kein *socius* ohne dieses *Mit-da*, das uns das *Mitsein* im allgemeinen rätselhafter macht denn je. Und dieses Mitsein mit den Gespenstern wäre auch – nicht nur, aber auch – eine *Politik* des Gedächtnisses, des Erbes und der Generationen.¹³ (Derrida 2004, 10)

Somit handelt Spektralität auf eine grundsätzliche Weise von Gedächtnis, Erbe, Schuld und Konsequenzen, welche mit jedem Subjekt und jedem Ort verbunden sind. Angewandt wird dies an Shakespeares Drama *Hamlet*. Derrida diagnostiziert darin eine „Ungleichzeitigkeit der lebendigen Gegenwart mit sich selbst“ – das ist seine Voraussetzung für Spuk. Dasselbe in anderen Worten wäre einer der bekannten Sätze aus dem Stück: „The time is out of joint.“ (Derrida 2004, 11) Das bedeutet, dass die erzählte raumzeitliche Ordnung aus ihren Fugen geraten ist. „Niemals erbt man, ohne sich mit Gespenstigem auseinanderzusetzen, und das heißt immer schon: mit *mehr als einem* Gespenst. Mit der Schuld, aber auch mit der Verfügung von *mehr als einem*. Das ist das ursprüngliche

¹² Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

¹³ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Unrecht, [...] daß die Zeit *out of joint* ist [...].“¹⁴ (Derrida 2004, 39) Das aus den Fugen Sein präsentiert sich in Form von Spektren als zeitlichen sowie in ihrem existentiellen Status mehrdeutigen Entitäten. Nach Derrida ist ein solches spukhaftes „Ding“ von drei Eigenschaften besetzt. Einmal von Trauer:

Sie besteht immer in dem Versuch, Überreste zu ontologisieren, sie gegenwärtig zu machen, vor allem darin, die sterbliche Hülle zu *identifizieren* und die Toten zu *lokalisieren* [...]. *Man muß es wissen*. Wissen aber heißt wissen, *wer* und *wo*, wissen, von wem das eigentlich der Körper ist und wo er seinen Platz hat – denn er muß an seinem Platz bleiben. An einem sicheren Ort.¹⁵ (Derrida 2004, 23-24)

Verortung und Konstatierung sind nötig, um etwas oder jemanden sterben und vergangen sein zu lassen. Damit erklärt sich nun auch die doppelte Bedeutung von Heimsuchung. Es geht nicht nur um ein heimgesuchtes Subjekt, sondern immer auch um das sein Heim Suchende – wie die auf ihren Ursprung ausgerichteten Spektren.

Als zweite Eigenschaft spricht Derrida von Generationen. Dabei tritt das Verhältnis zwischen sprachlichen Zeichen und dem von ihnen Bezeichneten hervor: „Dann kann man von Generationen von Schädeln oder von Geistern [...] nur unter der Bedingung der Sprache sprechen, und der Stimme, jedenfalls nur unter der Bedingung dessen, was den Namen markiert oder seine Stelle vertritt.“ (Derrida 2004, 24) Der Geist, das Bezeichnete, wird also durch Repräsentationen sichtbar, verflüchtigt sich selbst aber gleichzeitig hinter seinen Repräsentanten. So sind die Geister wie auch die Ideen nicht greifbar, auch wenn man glaubt, sie in den Zeichen sehen zu können.

Die dritte Eigenschaft des „Dings“ ist Arbeit: „Und schließlich [...] arbeitet das Ding, ob es wandelt oder sich verwandelt, ob es setzt oder sich zersetzt: Der Geist, der ‚Geist des Geistes‘ ist Arbeit.“ (Derrida 2004, 24) Mit dieser grundsätzlichen Tätigkeit ist vorrangig Trauerarbeit gemeint: „Die Trauer folgt immer einem Trauma. An anderer Stelle habe ich zu zeigen versucht, daß die Trauerarbeit keine Arbeit unter anderen ist. Sie ist die Arbeit selbst, die Arbeit im allgemeinen [...].“ (Derrida 2004, 137)

Für Derrida ergibt sich aus einer Spektropoetik in *Hamlet* folgendes: Auf eine Besetzung muss eine Auseinandersetzung folgen. Die Relationen des geisterhaften „Dings“ müssen

¹⁴ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

¹⁵ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

betrachtet werden, wie durch Hamlets Kommunikation mit dem Geist seines Vaters. Ein Verneinen der Erscheinung macht keinen Sinn, denn jede Geisteraustreibung könnte als neue Beschwörung funktionieren (Derrida 2004, 71-72). Wenn man die wieder erscheinende Vergangenheit also auszuschließen oder zu vernichten versucht, kann sich der Vorgang wiederholen.

Denn „conjurer“ bedeutet *auch* „exorzieren“: den Versuch, eine böartige, dämonisierte, diabolisierte Kraft gleichzeitig zu zerstören und zu verleugnen, meistens einen unheilvollen Geist, ein Gespenst, eine Art Phantom, das wiederkehrt oder droht, noch *post mortem* wiederzukehren. Der Exorzismus bannt das Übel auf Wegen, die ebenfalls irrational sind und gemäß magischen, mysteriösen, ja sogar mystifizierenden Praktiken. [...] Aber der wirksame Exorzismus gibt sich den Anschein, den Tod festzustellen, nur um zu töten. [...] Die Form der Feststellung, die konstative Form, soll beruhigen. Die Feststellung ist wirksam. Sie will und muß es *wirklich* sein. Sie ist in *Wirklichkeit* ein Performativ. Aber hier wird die Wirklichkeit selbst zum Phantom. Es handelt sich wirklich um ein Performativ, der zu beruhigen trachtet, aber in erster Linie sich selbst, indem er sich versichert, daß das, dessen Tod man wollte, auch tatsächlich tot ist – denn nichts ist weniger sicher als das.¹⁶ (Derrida 2004, 72-73)

Die Geister sind demzufolge überall, denn der Dekonstruktivismus sieht die logozentristische Auffassung einer Gegenwärtigkeit als bereits in sich gebrochen an.

Wenn sich ein solch umfassendes aus den Fugen Sein in einem Text ausdrückt, deute ich dies als „wiederholte Hinweise auf einen ursächlichen Bruch“.

2.2.3 Performative Auslassungen

Ich bezeichne fehlende Reaktionen und Handlungen als performative Auslassung, wenn eine Figur ein Ausweichen oder eine Verweigerung zwischen Aktion und Reaktion oder zwischen Handlung und Folgehandlung erzeugt. Die betreffende Figur wirkt indessen geistesabwesend, da sie an den Vorgängen ihrer Umwelt vorübergehend nicht teilnimmt, sondern in ihr Inneres zurückgezogen ist. In den Romanen und Erzählungen, die diese Arbeit untersucht, steht ein solches Verinnerlicht-Sein in einem direkten Zusammenhang mit den Heimsuchungen der Figuren. Die performativen Auslassungen können etwas in sich enthalten, auch wenn sie im Kontext der Handlung möglicherweise als „Nichts“

¹⁶ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

erscheinen. Sie repräsentieren eine anwesende Abwesenheit und eine gegenwärtige Vergangenheit, wie die Textanalysen praktisch veranschaulichen.

Joseph Vogl beschäftigt sich in *Über das Zaudern* (2007) mit einem Zustand ähnlich dem Nachdenken, Zögern oder Innehalten eines geistesabwesend wirkenden Subjektes. Obwohl dies ein intensiver Zustand für die betreffende Person sein kann, erscheint das Zaudern nach außen hin nicht als Handlung oder Aktivität. Gleichzeitig erzeugt das es eine Form von Subversion, wie das folgende Zitat Vogls verdeutlicht:

Demnach unterbricht das Zaudern Handlungsketten und wirkt als Zäsur, es potentialisiert die Aktion, führt in eine Zone der Unbestimmtheit zwischen Ja und Nein, exponiert eine unauflösbare problematische Struktur und eröffnet eine Zwischen-Zeit, in der sich die Kontingenz des Geschehens artikuliert. Das Zaudern – so könnte man daraus folgern – operiert an den Anschlüssen, an den Fugen, an den Synapsen und Scharnieren, die über die Kohärenz von Weltlagen entscheiden. (Vogl 2007, 57)

Demnach bestehen Zusammenhänge zwischen dem Zaudern und der in Texten auftretenden Mehrdeutigkeit eines Spuks, denn in der eben zitierten Stelle beschreibt Vogl das Wirken des Zauderns an Übergangs- oder Schwellenmomenten und bezieht sich, ebenso wie Derrida in *Spectres de Marx*, auf eine Fuge als Schwellenmoment, das durch ein aus den Fugen Sein der Ordnung des Gegenwärtigen im Fokus steht (Derrida 2004, 48-49). Vogl weist auf eine Zwischen-Zeit hin, welche ihrerseits durch die Subversion eines binären Schemas („Unbestimmtheit zwischen Ja und Nein“) hervorgerufen wird (Vogl 2007, 57).

Vogl sieht in dem Zaudern eine Geste des Befragens, in der ein Vorgang oder eine Tat im Prozess des Werdens und Entstehens erfasst ist und die Konzentration folglich weniger auf einem Ziel oder Ergebnis liegt. Während Zaudern im abendländischen Denken größtenteils als Untätigkeit verurteilt wurde, hinterfragt er dieses Urteil und betrachtet es dagegen als Bedeutung tragendes Moment. Er schließt aus seinen Untersuchungen über das Zaudern, es scheine „wie ein verschollenes Thema oder Anathema eine seltsam verwischte Spur zu ziehen, die überall dort scharf und prägnant wird, wo sich [...] eine Kultur der Tat oder eine Kultur des Werkes brechen und reflektieren.“ (Vogl 2007, 24) Hierin zeigt sich eine Analogie zur Spektralität: Durch und zugleich innerhalb eines Bruchs wird das Geschehene gleichermaßen wie die Beschaffenheit des zukünftigen Geschehens

reflektiert. Diesen Bruch beschreibt Vogl im Sinne einer Zäsur, welche die genannte anachronistisch wirkende „Zwischen-Zeit“ eröffnet. Die Zeit ist dabei aus ihren Fugen, denn sie wird angehalten, aus dem Fluss gebracht oder aus den Angeln gehoben. Anstelle von Kontinuität bestehen Anachronismen. (Vogl 2007, 57)

So verwundert es nicht, dass das Zaudern bei Vogl mithilfe des gleichen Schlüsseltextes veranschaulicht wird wie Derridas Spektralitätstheorie, an *Hamlet*. Es sei zum Vergleich mit dem folgenden Zitat an die Friedhofszene erinnert: in der Interpretation Derridas dient dieselbe Szene der Vergewisserung Hamlets, ob das Vergangene wirklich vergangen sei. Auch während des Zauderns stellt sich die Frage nach einer Verortung des Vergangenen.

Das Zaudern begleitet den Imperativ des Handelns und der Bewerkstelligung wie ein Schatten, wie ein ruinöser Gegenspieler; und man könnte hier von einer Zauderfunktion sprechen: wo Taten sich manifestieren und wo Handlungsketten sich organisieren, wird ein Stocken, eine Pause, ein Anhalten, eine Unterbrechung markiert. Damit hat sich zugleich ein asymmetrisches Verhältnis zur Zeit und zur Geschichte eingestellt. Sofern nämlich Handeln nach Nietzsche sich im Vergessen vollzieht und zugleich Geschichte hervorbringt, so durchbricht sein Schatten, das Zaudern, ebendiese Geschichte; es tritt aus deren Zusammenhang heraus, um eine spezifische Erinnerung zu beschwören: ein Gedächtnis des Nicht-Gewesenen, die Erinnerung an ein Vergangenes, das niemals Gegenwart war, eine Vorerinnerung an jene Handlungen und Aktionen, die nicht oder noch nicht geschehen werden. (Vogl 2007, 24)

Das Zaudern stellt sich als das „eigene Andere“ einer fortlaufenden und lückenlosen Handlung dar, in welcher Abfolgen und Kontinuität festgeschrieben sind. Es unterläuft diese, indem es das „gerade nicht Präsente“ repräsentiert. Auf diese Weise wirkt die Zäsur des Zauderns wie eine Fuge zwischen eindeutigen Ordnungen. Im letzten Zitat zeigt sich zudem eine Aktivität innerhalb des Zauderns: Das Beschwören dessen, was gerade nicht präsent ist, aber gewesen sein und wiederkehren könnte (Vogl 2007, 24). Eine solche Aktivität ähnelt derjenigen von Derridas Spektren. Der Unterschied ist, dass im Falle des Zauderns keine Geister als Spektren in Erscheinung treten – vielmehr findet innerhalb des zaudernden Subjektes selbst eine Subversion statt, wodurch indessen die äußerliche Ordnung von Handlung und Abfolge unterlaufen wird. Das Zaudern macht so einen Bedeutung tragenden Zwischenraum sichtbar, innerhalb von welchem es selbst stattfindet. Dabei besteht die Möglichkeit, dass Aspekte der Vergangenheit auf die Gegenwart

einwirken, da ihre Einflussnahme auf das gegenwärtig zaudernde Subjekt eine die Handlungskontinuität verstörende Auslassung erzeugt.

Die von mir definierte Form der Heimsuchung durch performative Auslassungen unterlege ich ferner durch Roland Barthes' Gedankenfiguren in *Das Neutrum*.¹⁷ Ein Neutrum wird von Barthes als Form von Subversion begriffen, welche durch die Figur der Vermeidung stattfindet. In einer eigensinnigen Anordnung stellt Barthes Figuren vor, welche den jeweils dritten Punkt einer binären Ordnung und somit eine Subversion derselben darstellen:

Ich definiere das Neutrum als dasjenige, was das Paradigma außer Kraft setzt [...]. Was ist das Paradigma? Es ist die Opposition zweier virtueller Terme, von denen ich einen aktualisiere, wenn ich spreche, wenn ich Sinn erzeugen will. [...] Der Sinn beruht auf dem Konflikt (die Wahl des einen Terms und nicht des anderen), und jeder Konflikt ist sinnerzeugend: Das *eine* auswählen und das *andere* zurückweisen heißt stets dem Sinn opfern, Sinn hervorbringen, verfügbar zu machen.¹⁸ (Barthes 2005, 32-33)

Es geht folglich auch hierbei um Außerordentliches, das in eine Ordnung dringt. Denn tritt ein Neutrum in ein binäres Schema, wird es darin „konfligierende Diskurselemente in der Schwebe [zu] halten.“ (Barthes 2005, 341) Um Sinn zu erzeugen und verfügbar zu machen, muss zugunsten von einem der beiden Pole eines binären Schemas entschieden werden. Geschieht dies nicht, ist also kein Sinn verfügbar, entsteht Mehrdeutigkeit.

Barthes verweist auf den Zusammenhang „einer strukturalen Schöpfung, die den unbittlichen Binarismus des Paradigmas durch den Rückgriff auf einen dritten Term auflöst, aufhebt oder konterkariert [...]“. (Barthes 2005, 33) Den dritten Term versteht er als Tertium in der strukturalen Linguistik, als „amorpher, neutraler Term (phonologische Neutralisierung) oder Nullpunkt.“ (Barthes 2005, 33)

Daraus folgt in Hinsicht auf Heimsuchungen: Ebenso wie Geister eine Ordnung der Gegenwartigkeit unterlaufen, verhalten sich Neutren zu einer Ordnung von Abfolgen.

Übertragen auf eine „ethische Ebene“: drohende Aufforderung der Welt, „eine Wahl zu treffen“, Sinn zu erzeugen, in den Konflikt einzutreten

¹⁷ Anm.: Barthes trug *Das Neutrum* während seiner Vorlesung des Semesters 1977/78 am Collège de France vor. Daher der fragmentarische Charakter seiner erst 2002 in dieser Form publizierten Aufzeichnungen.

¹⁸ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

„Verantwortung zu übernehmen“ usw. [...]. Versuchung, das Paradigma, seine Drohungen, seine Anmaßungen aufzuheben, außer Kraft zu setzen, zu meiden [...]. Wir geben uns das Recht, jeden Zustand, jedes Verhalten, jeden Affekt, jeden Diskurs zu behandeln [...], der mit dem Konflikt oder seiner Aufhebung, seiner Vermeidung, seiner Stillstellung in Zusammenhang steht. [...] Damit meine ich, dass das Neutrum in meinen Augen nichts mit dem „Eindruck“ von Eintönigkeit, „Neutralität“ oder Ununterscheidbarkeit zu tun hat. Das Neutrum – mein Neutrum – kann intensive, starke, unerhörte Zustände aufweisen. „Das Paradigma außer Kraft setzen“ ist eine leidenschaftliche, inbrünstige Aktivität. (Barthes 2005, 33-34)

Das Neutrum bezeichnet demnach mehr als ein Fehlen. Es meint Kräfte und Wirkungen innerhalb von Strukturen oder Systemen, erzeugt durch fehlende Performanz. Das wird verdeutlicht, wenn Barthes die einzelnen Figuren des Neutrums in verschiedenen Texten untersucht.¹⁹ Von den 26 Figuren, in welchen Barthes das Neutrum entdeckt, wird im Folgenden eine Auswahl derjenigen vorgestellt, welche an späterer Stelle in den Textanalysen aufgerufen werden. Zunächst einmal das „Schweigen“:

Bekanntlich ist in der Musik das Schweigen (die Stille) ebenso wichtig wie der Ton: Es ist ein Ton, oder anders: es ist ein Zeichen. [...]. Das, was gegen die Zeichen, außerhalb der Zeichen geschaffen wird, was ausdrücklich kein Zeichen sein soll, wird sehr rasch selbst als Zeichen verbucht. Genau das geschieht mit dem Schweigen: Man will dem Dogmatismus (dem schwerfälligen System der Zeichen) etwas entgegensetzen, das die Zeichen außer Kraft setzt: das Schweigen. Doch das Schweigen nimmt selbst die Gestalt eines Bildes an, einer mehr oder weniger stoischen, „weisen“, heroischen oder sibyllinischen Haltung: Es ist eine Staffage [...]. (Barthes 2005, 62)

Das Schweigen als Figur des Neutrums kann einen Dialog unterlaufen, indem es auf Nicht-Gesagtes oder Unsagbares hinweist. Darüber hinaus wird auf diese Weise, ebenso wie bei dem Zaudern, durch einen über diesen Dialog hinausgehenden Hinweis ein Bruch erzeugt: Denn die erwartete oder durch Konvention bestimmte Abfolge und Kontinuität des Dialoges wird nicht nur nicht eingehalten, sondern „an sich“ in Frage gestellt. Ein Neutrum ist auch aus diesem Grunde von dem abhängig, was um es herum passiert. Es liegt an seinem Kontext, ob Schweigen als Figur des Neutrums gelten kann. Ist es dazu da, die

¹⁹ Anm.: Zuvor schildert Barthes, wie sich das Neutrum in anderen Bereichen darstellt: In der Grammatik stehe es für Substantive ohne Geschlecht, bei lateinischen Verben meine es „weder Aktiv noch Passiv, Aktion ohne ein Akkusativobjekt: laufen, sterben [...]“. In der Politik entspreche es einem Staat, der gegenüber zwei Gegnern keine Partei ergreift, in der Botanik „Blüten mit verkümmerten Fortpflanzungsorganen“. In der Physik entspreche es einem „Körper ohne positive oder negative elektrische Ladung“, in der Chemie Salzen, „weder sauer noch basisch.“ Barthes 2005, S. 34.

Paradigmen des Sprechens oder der Aussagen zu unterlaufen, „[V]erhärtet es sich selbst zum Zeichen (das heißt: wird eingebunden in ein Paradigma): Das Neutrum, das die Paradigmen meidet, wird also – paradoxerweise – versuchen, das Schweigen (als Zeichen, als System) zu unterlaufen.“ (Barthes 2005, 64)

In einem Text wäre Schweigen zunächst als Teil der dargestellten Handlung zu betrachten. In zweiter Instanz kann es eine Auslassung bedeuten, doch dafür muss im Kontext eine Kodierung zu finden sein, welche im Handlungselement des Schweigens nicht funktioniert oder weitergeführt wird – dies hat bis jetzt noch nichts mit dem Neutrum zu tun. Es ist von Nuancen abhängig, denn ein dargestelltes Schweigen kann je nach Lesart stimmig wirken oder nicht. Erst in dritter Instanz ist zu fragen, ob in dieser Auslassung, so sie als eine solche bestimmt ist, eine Tendenz zum Neutrum besteht.

Eine weitere Figur mit Neigung zum Neutrum ist gemäß Barthes der „Schreck“:

[...] „etwas Schreckliches“: eine Schöpfung des Imaginären: ein Wort, ein Gedanke, eine winzige Begebenheit des sozialen oder des Gefühlslebens, etwas, das plötzlich durchs Bewußtsein schießt [...] enormer Widerhall, allgemeine Finsternis, für deren Auflösung Stunden nötig sind (gewöhnlich eine ganze Nacht): der „Galopp“ beginnt: das ist der Schreck, die Vertreibung aus dem Frieden [...]. (Barthes 2005, 338)

Barthes findet in der Figur des Schrecks, wie er sie in literarischen Beispielen dargestellt sieht, folgende Eigenschaften: „[P]lötzliche Energiezufuhr, die augenblicklich jede mögliche Abwehr überwältigt. [...] Bedeutung der Metapher: überschwemmt, überflutet werden, *Überwältigung* [...]“, sowie eine „intensive (imaginäre) Aktivität.“²⁰ (Barthes 2005, 339) Die Subversion, das Unterlaufen binärer Schemata, liegt in diesem Fall darin, dass ein Schreck keine Reaktion auf das ihn auslösende Ereignis ist, sondern ein Ausweichen darstellt. Er verursacht ähnlich dem Zaudern eine Zwischen-Zeitlichkeit, wodurch eine direkte Reaktion des erschrockenen Subjekts verhindert wird. Ein Schreck ist zwar in einem gewissen Sinne selbst eine Reaktion, jedoch gänzlich in das Innere des Subjekts verlagert. Beispielsweise hemmt er die Überprüfung des Auslösers, erzeugt dagegen eine Wiederholung, ein Anhalten des Schreck-Moments in der Imagination des Subjekts (Barthes 2005, 338).

²⁰ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Auch in diesen Fällen bleibt etwas Vergangenes auf spukhafte Weise bestehen, denn es lässt sich durch seine anhaltende Einflussnahme nicht als zur Vergangenheit gehörig einteilen. Es stellt sich eine Zwischen-Zeitlichkeit innerhalb der betreffenden Subjekts ein, durch die Wiederholung des Vergangenen im Inneren entstehen Anachronismen.

Meine Betrachtung performativer Auslassungen zielt auf die Subversion von Handlungskontinuität in Texten ab. Das gegebene Muster von Zeitlichkeit wird hinterfragt, denn es geht um Aspekte der Vergangenheit, die gegenwärtige Abfolgen ins Stocken bringen. In diesem Sinne können performative Auslassungen Anachronismen erzeugen, wie beispielsweise in der von Vogl beschriebenen „Zwischen-Zeit“ des Zauderns, wenn eindeutige Abgrenzungen der erzählten Gegenwart zur Vergangenheit fehlen. Der Bruch oder die Fuge, aus welcher hinaus auf Aspekte einer gegenwärtigen Vergangenheit hingewiesen wird, scheint dabei innerhalb von einer Figur selbst zu bestehen: Die nach außen hin „geistesabwesend“ wirkende Figur hat in dem Fall ein Spektrum an Konsequenzen der Vergangenheit in sich, die es selbst unterlaufen und verstören, aber auch „außen“ durch ihre fehlenden Folgehandlungen subversiv wirken.

Der Bezug zum Strukturmerkmal der „problematischen Innen-Außen Konfiguration“ lässt sich leicht erkennen, wenn man Handlungsabfolgen als äußerlich, die erörterten Geisteszustände wiederum als innerlich begreift. Das störende „eigene Andere“ ist in diesem Sinne ein Loch in der Handlungsabfolge. Es setzt durch im Inneren einer Figur bestehende Schwierigkeiten äußere Abfolge außer Kraft. Dies spielt eine erhebliche Rolle in Damon Galguts Texten. Ihre Protagonisten üben Einfluss auf das Geschehen aus, jedoch nicht geplant und absichtlich, sondern im Zuge ihrer Geistesabwesenheit. Sie greifen nicht ein, übergehen ihre Fehler, lassen Verwechslungen zu oder leiden unter geistigen Ausfällen. So werden sie zugleich zu Mit-Verursachern wie zu passiven Beobachtern der umgebenden Situationen. Das „verinnerlicht-Sein“ und die immer wieder unterbrochene und irritierte raumzeitliche Ordnung in den Texten lässt Schlüsse auf eine als brüchig wahrgenommene Gegenwärtigkeit zu.

2.3 Kontextorientierte Formen: *generative loci*

Die Formen aus der kontextorientierten Richtung setzen Heimsuchungen in Bezug zu Erzähltraditionen über literarische Räume, insbesondere in Südafrikas kulturhistorischen Zusammenhängen. Es geht hierbei um *generative loci*, beispielsweise eine Region oder eine Stadt, welche unter ihren historischen und kulturellen Bedingungen spezifische Heimsuchungen erzeugt. Die Metapher des Hauses meint dabei fiktive Wohnräume, die eine Heimat in Südafrika repräsentieren, „Geister“ meinen literarische Techniken der Subversion, welche von Südafrikas Raum und Zeit handeln..²¹

2.3.1 Der Topos des unheimlichen Hauses

Während Häuser bereits an sich ein hohes metaphorisches Potential besitzen, verbinden sich ihre metaphorischen Bildfelder häufig mit denjenigen des Spuks. Das zeigt sich bereits anhand der Begriffe und Konnotationen von *unheimlich* und *Heimsuchung*. Der Idee eines Hauses liegen immer auch Vorstellungen von Sicherheit und Grenzziehung zugrunde, wie Gerry Smith und Jo Croft in *Our House. The Representation of Domestic Space in Modern Culture* (2006) darlegen (Smith / Croft 2006, 15-16). Zugleich bringen diese Vorstellungen aber Zweifel mit sich:

„Outdoors“ horror, if it may be so termed, draws on the threat of exposure to the unknown, the absence of a solid, familiar built environment (with its traces of benign human endeavour) as sanctuary against malign forces. With „indoors“ horror, those forces (supernatural or not), have entered the dwelling, infiltrating both the safe, recognizable space of childhood (the bedroom, the kitchen) as well as those spaces (the cellar, the attic, the locked room) about which we always had ambivalent feelings anyway. Indoors horror plays with the received idea of the house as sanctuary, subverting the archetype bequeathed to us by history. (Smith / Croft 2006, 19)

Nicht nur kann man, wie in psychologischen Konzepten geläufig, die Seele als metaphorisches Heim betrachten. Das zeigt sich sehr anschaulich an Freuds Konzept des Unheimlichen (Vgl. Kapitel 2.1.1). Aber auch metonymisch können Häuser als kollektive Seele einer Familie oder als Miniatur einer Nation verstanden werden. In diesem Sinne werden fiktive Häuser heimgesucht, unterlaufen oder unheimlichen Wiederholungen

²¹ Anm.: Im Anhang dieser Arbeit dient eine kurze Zusammenfassung der Konzepte und ihrer Analogien dem Überblick.

ausgeliefert, während sie zugleich die „äußerliche“ Geschichte mitsamt ihren Lücken und Geheimnissen verkörpern (Del Villano 2007, 4).

If in traditional ghost literature the favorite site of the ghost is the house, contemporary literary production transposes the haunted house into a haunted „structure“, where the structure is identifiable with social, historical and cultural contexts. It is not by chance that the flourishing of ghost stories in contemporary literature and the attention given to it by criticism in a way coincides with the spreading of postmodernism, poststructuralism and postcolonialism. The kind of influence enacted by these critical movements on history, culture and language resembles that of a ghost on the place s/he haunts. Uncannily, the haunting is perpetrated from within the structure, which makes the ghost an instrument both of investigation and of representation of reality. (Del Villano 2007, 4)

Literaturgeschichtlich betrachtet gewann der Topos des unheimlichen Hauses in der europäischen Romantik an Bedeutung, wie Vidler in *The Architectural Uncanny* beschreibt:

By far the most popular topos of the nineteenth-century uncanny was the haunted house. A pervasive leitmotiv of literary fantasy and architectural revival alike, its depiction in fairy tales, horror stories, and gothic novels gave rise to a unique genre of writing that, by the end of the century, stood for romanticism itself. The house provided an especially favored site for uncanny disturbances: its apparent domesticity, its residue of family history and nostalgia, its role as the last and most intimate shelter of private comfort sharpened by contrast the terror of invasion by alien spirits. (Vidler 1992, 17)

Diese Spannung zwischen einem privaten, eigenen Raum und potentiellen Eindringlingen ist kaum genug hervorzuheben. Wie sich in 2.2.1 zeigt, können auch Gäste eine Form von Eindringlingen darstellen – sie spielen daher in der Literatur des Unheimlichen eine große Rolle: „The Gothic has always been concerned with the invited, parasitical guest.“ (Watkiss 2012, 523) Somit verdeutlicht sich die Analogie des ersten Strukturmerkmals von Heimsuchungen, welches die jeweils erste Form der drei theoretischen Richtungen miteinander verbindet: In jedem Fall stehen potentielle Eindringlinge auf der Schwelle zum Eigenen.²²

In den südafrikanischen Primärtexten taucht der Aspekt oft in Verbindung mit weißen Familien auf, die mit dem Ende der Apartheid ihren Status oder „Stammsitz“ nicht halten

²² Anm.: Vgl. mit den Analogien der Strukturmerkmale im Anhang dieser Arbeit.

können. Die Texte, die davon erzählen, finden spezielle und verdrehte Ausdrucksformen für Eindringlinge sowie für unheimlichem Verfall. Die Angst vor Eindringlingen geht dabei mit einem befürchteten Untergang des Eigenen einher. Chris Baldick beschäftigt sich mit diesen Motiven in „The End of the Line: The Family Curse in Shorter Gothic Fiction“. Er untersucht Texte, deren Dramaturgie dadurch strukturiert wird, dass sie auf den letztendlichen Zusammenbruch von Haus und Familie abzielen:

The exemplary fiction of the *House of Usher* famously harmonizes the terminal involution of the Usher family with the physical crumbling of its mansion: of house as dynasty with house of habitation. In doing so it selects from the properties of earlier Gothic writing in characteristic symbolic location (the threatening old building), and derives from it a clear focus of narrative direction, the vanishing point being that of the old family's imminent extinction. [...] As an awesomely poetical subject, the extinction of the family line has of course respectable precedents in both ancient and early modern tragedy, the full tragic effect being accomplished by the destruction not only of the protagonist alone, but of the wider family group, innocent and guilty alike: some families may be cursed over several generations [...] while others may be torn apart by brief outbreaks of hubris, as with the royal houses of Macbeth, Lear, and Hamlet. Tragic nemesis is a blaster of whole houses rather than of individual miscreants: a point well understood by the pioneers of British Gothic fiction and embodied in the pseudotragic ambitions of their works. (Baldick 1995, 149)

Ein ähnlicher „Generationenfluch“ taucht thematisch in Marlene Van Niekerks Roman *Triomf* auf, wie die entsprechende Textanalyse zeigt. Aber selbstverständlich hat sich die literaturästhetische Dimension des Unheimlichen weit über den historischen Rahmen hinaus entwickelt, auf den Baldick im letzten Zitat eingeht. Heutige Debatten verhandeln, ob man betreffende Texte überhaupt noch dem Genre *Gothic Fiction* zuordnen müsse, oder wie dieses zu definieren sei:

Maria Beville setzt sich in *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity* mit der Frage auseinander, wie man *Gothic literature* in unserer Zeit bestimmen kann. Ihr zufolge definiert sich ein derzeit populärer *Gothic-postmodernism* durch eine literarisch formulierte Instabilität der inneren Orientierung und der Aufmerksamkeit auf Verdoppelungen und Zersplitterungen des Selbst (Beville 2009, 52). Kern der betreffenden Texte sei ein inhärentes „Geheimnis“ – als epistemologische Ergründung dessen, was das Selbst sei, was es kennen und wissen könne (Beville 2009, 41).

Angesichts der Primärtexte dieser Arbeit konkretisiert sich die thematische Verbindung von Heimsuchungen und dem „neuen Südafrika“ nach dem Ende der Apartheid. Beville betrachtet auch die Literatur des Unheimlichen in unserer Zeit als Ausdruck existentialistischer Orientierungsversuche: „[S]ome of the issues that are explored separately in Gothic and postmodernist fiction, are one and the same, namely: crisis of identity, fragmentation of the self, the darkness of the human psyche, and the philosophy of being and knowing.“ (Beville 2009, 53) Zugleich zeigt sich in Bevilles Ausführungen eine Verwandtschaft zu den beiden bereits eingeführten theoretischen Richtungen:

[T]he Gothic from the earliest days was a prelude to both psychoanalytic and deconstructive theories, rallying behind the dispersal of constructed systems of meaning that function to impose hierarchies of being based on difference and silence. It became the true voice for what is unspeakable; unrepresentable. (Beville 2009, 41)

Verlust von Heimat, Orientierungslosigkeit und Zersplitterung sind Aspekte, die bei Heimsuchungen eine große Rolle spielen. In den Primärtexten dieser Arbeit erfahren sie eine Verdrehung: schließlich sprechen diese aus der Perspektive der weißen südafrikanischen Bevölkerung, die kaum strukturell unterdrückt oder vertrieben wurde. Doch deren oft um Schuldfragen kreisenden Geheimnisse und Rätsel, diejenigen Dinge, die für sie auf der Schwelle des Eigenen stehen, wirken nicht weniger unheimlich. Das lässt sich im Bezug auf ihre Position in der neuen Ordnung des Landes verstehen – in der Post-Apartheid bleiben viele Fragen um Schuld aus der Vergangenheit bestehen. Das zeigen nicht nur die Primärtexte, sondern auch Del Villanos Auffassung von Spuk als Subversion gesellschaftlicher Ordnungen:

In this perspective, the ghost appears as the other within, by uncannily emerging in order to destabilise the system s/he inhabits. It is a fact that in literature phantoms are always frightening figures, strangers who must be finally expelled, so that society can maintain its order and set of values. Part of the disturbance produced by ghosts is due to their liminal and ambivalent nature, halfway between life and death, which makes them inhabit an interstitial space which becomes a privileged position from which to question the world. (Del Villano 2007, 10)

Gothic wird in der vorliegenden Arbeit auch als ästhetischer Modus begriffen. Ich orientiere mich dabei an der Arbeitsweise von Jack Shear in „Haunted House, Haunted Nation: *Triomf* and the South African Postcolonial Gothic“ (Shear 2006): Shear

kennzeichnet die Eigenarten einer literarischen Ästhetik des Unheimlichen, anstatt diese nur als literarische Strömung einer bestimmten Zeit und Region zu behandeln.

Gothic production is not limited by time or place – it is predicated on the unique variance of time and place. As Gothic fiction is a site of ever-expanding possibilities for new literatures of terror, it engenders horrors that are personalised for consumption by specific generations of readers. (Shear 2006, 73-74)

Shear zählt bestimmte Eigenschaften und Merkmale zusammen, die seiner Meinung nach einen *gothic mode* ausmachen:

First, it must be understood that ghosts alone do not a haunting novel make. The works of the genre's European progenitors established a shared and transmissible language of literary conventions that came to typify the Gothic mode – the genre is a collection of narrative, thematic, and aesthetic elements such as madness, enclosure, monstrosity, the baroque, doubling, incest, discontinuous narrative, sexual predation, ruins, and, of course, haunting. (Shear 2006, 71-72)

Zudem werde, so Shear, eine Spannung zwischen meist angstvollen Phantasmagorien und den realen, sozialhistorischen Bezügen erzeugt. Der Effekt des Unheimlichen generiere sich aus Aspekten, die indirekt auf die Wirklichkeit hinweisen, ohne dass diese Bezüge klar ausgesprochen werden. Dieses Unausgesprochene, nur halb Sichtbare, verkörpere einen „Zeitgeist of cultural tension“ (Shear 2006, 73).

Im Südafrika seit der Transitions-Phase wird eine *cultural tension* in ihren literarischen Ausgestaltungen häufig von den genannten Merkmalen der Orientierungslosigkeit und Zersplitterung begleitet. Da die Primärtexte von den Perspektiven der Besetzer, beziehungsweise ihrer Nachfahren sprechen, geht das Motiv des Verfalls damit einher. Dazu Shear:

In *Triomf*, Marlene Van Niekerk follows the pattern set by the British colonial Gothic, yet she invents a uniquely South African postcolonial variant of the genre by substituting the fear surrounding the loss of Afrikaner national identity for the horrors particular to the British Empire.“ (Shear 2006, 74)

In Verbindung mit diesem so empfundenen Verlust wird befürchtet, dass der eigens besetzte Raum (oder der ererbte besetzte Raum) von Anderen eingenommen wird. Selbst

abgesehen von befürchteten Konsequenzen durch die Menschen, denen ihr Raum und ihre Rechte lange genommen wurden, besteht Spannung. In den Primärtexten drückt sich diese vor allem in der literarischen Gestaltung (und geschilderten Wahrnehmung) von privaten Wohnräumen aus – in welchen sich das „Eigene“ konzentriert.

2.3.2 Der Wandel Südafrikas und seine Resonanzen in „weißer“ Literatur

Dieser Abschnitt behandelt Heimsuchungen im Sinne des zweiten Strukturmerkmals, der wiederholten Hinweise auf einen ursächlichen Bruch. Ich behaupte, dass der Wandel in Südafrika rund um das Ende der Apartheid als struktureller Bruch verstanden werden kann. Einerseits veränderte sich dadurch nicht nur die politische Ordnung, sondern auch alltägliche Ordnungen Einzelner. Andererseits konnte dieser Wandel für die bis dahin privilegierten weißen Südafrikaner bedrohlich wirken, folgt man Erhard Reckwitz. Er setzt sich in „Utopian Delights and Dystopian Horrors“ mit den zeitgenössischen Fiktionen weißer südafrikanischer Autoren auseinander und spricht im Zuge dessen über ein Genre des Farmromans oder „*plaasroman*“:

In ihm wird dasjenige auf literarische Weise symbolisch enkodiert, was in jeder kolonialen Gesellschaft ein Freudsches „Urverdrängtes“ darstellt: das vage – weil verdrängte – Bewußtsein, dass das Land, das man lediglich gemäß dem geltenden „Recht“ des Kolonisators sein eigen nennt, ursprünglich einer indigenen Bevölkerung gehörte, die enteignet und vertrieben oder vernichtet wurde. Um dies zu kompensieren, wird der Grundbesitz ideologisch verfestigt und utopisch überhöht in einem Diskurs, in dem diskursive *énoncés*, wie die Rechtmäßigkeit von Besitz und Grundwert, die Verbundenheit mit der Natur, die Farm als Heimat und die besitzlegitimierende Arbeit auf ihr sowie die Kontinuität von Erbrecht und Generationenfolge dominieren.²³ (Reckwitz 2002, 191)

Reckwitz sieht also in den Konfigurationen und Wahrnehmungen weißer Südafrikaner von ihrer Heimat eine ideelle Beschwörung im Dienste einer Rechtfertigungsstrategie:

Die utopische Erweiterung ins Imaginäre, die den *plaasroman* als literarischen Bestandteil dieses Diskurses auszeichnet, verdankt sich dem Bestreben, vor der unhintergehbaren und – gerade in Südafrika immer wieder physisch manifesten – Konflikthaftigkeit der Expropriation und ihren politischen sowie gesellschaftlichen Folgen in ein immer wieder beschworenes Ideal zu entfliehen. Demnach steht die Farm, vor allem in der

²³ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

kontrafaktischen Heraufbeschwörung dessen, was längst vergangen ist, für ein *never-never-land*.²⁴ (Reckwitz 2002, 191)

Solche Imaginationen lassen Unheimliches zurück – durch das wenigstens unbewusste Wissen, dass die heraufbeschworene Heimat in dieser Form höchst fragil ist, reale Umstände dagegen temporär ausgeblendet, ausgeschlossen oder verdrängt werden und somit immer auf der Schwelle ihrer Wiederkehr stehen.

Sara Upstone beschäftigt sich in *Spatial Politics in the Postcolonial Novel* ebenfalls mit Brüchen und ihren Folgen in der Literatur. Sie stellt einige Punkte heraus, die das Motiv des Hauses im kolonialen und postkolonialen Kontext als Traditionsstrang skizzieren. Er besteht ihr zufolge aus drei Stufen: Zunächst geht sie von dem kolonialen Haus in Romanen und Berichten der Kolonialliteratur aus. Sie stellt fest, dass seine literarische Gestaltung bestimmten metonymischen und metaphorischen Strategien folge. Das koloniale Haus stelle ein verkleinertes Modell der Kolonie dar und funktioniere im Häuslichen, also im Kleinen, ebenso wie die koloniale Heimat im Großen. Letzterer lägen die Annahmen zugrunde, dass eine bürgerliche, zumeist christliche Mittelklasse und die darin gesicherte Häuslichkeit ideal und daher eine aggressive Expansion wert seien (Upstone 2009, 115-116).

Here what happens inside homes plays its part: orderly, clean and well-kept dwellings serve to maintain the colony's order on the sale of the individual family. The domestic ideal of the nineteenth century was an illusion but [...] it was nevertheless – indeed perhaps even more so because of this – a powerful force, and one inherently tied to colonies. At least in English colonies and neo-colonial America, the home followed victorian terms, but the household, in all its grandeur, was a microcosm of the wealth of empire and its maintenance – echoing the city also – by surveillance. (Upstone 2009, 117)

Es scheint keine neue Erkenntnis zu sein, dass imperialistische Ideale in koloniale Texte eingewebt sind. Die von Upstone untersuchten Aspekte erhellen jedoch jene Ordnungen des Zusammenlebens, die wir sie in den Textanalysen vorfinden: Ihr zufolge gibt es eine typische koloniale Rollenverteilung – der Mann bewache die Grenzen des Imperiums (in Miniatur) und Sorge damit auch für dessen Strukturierung. Die Frau sei mit dem

²⁴ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Aufrechterhalten der Ordnung im Inneren beschäftigt. Sie funktioniere wie ein Echo, wiederholt die Regeln kundgebend, die im Äußeren wie im Inneren gelten sollen (Upstone 2009, 118). Das deckt sich mit der folgenden Feststellung von J.M. Coetzee in *White Writing* über das Genre des Farmromans, in welchem die Heimat meist weiblich konnotiert sei: „Not surprisingly, in the farm novel we find women [...] imprisoned in the farmhouse, confined to the breast-function of giving food to men, cut off from the outdoors.“ (Coetzee 1989, 9)

In den Literaturanalysen findet sich der Aspekt sowohl in *Salamander Cotton*, als auch in *Triomf* und *The Folly* wieder: In beiden Fällen gestaltet sich die Heimat insbesondere für die weiblichen Figuren als höchst problematisch. Dieser Umstand entspricht Upstones Annahmen, dass sich mit dem Ende solcher politischen Systeme auch die literarischen Repräsentationsformen von Heimat und Wohnraum veränderten.

Die zweite Stufe im Traditionsstrang stellt Upstone wie folgt dar: Spätestens in der sogenannten postkolonialen Literatur fänden sich dysfunktionale Häuser voller Brüche und Schwierigkeiten, die auf die von vornherein bestehenden Risse im ideologischen Fundament hinweisen (Upstone 2009, 119, 124). Zuletzt führt der von Upstone postulierte Traditionsstrang zu dem magisch-realistischen Haus, wie man es ebenfalls aus den sogenannten postkolonialen Texten kennt. Es repräsentiere nicht mehr eine koloniale Ordnung oder die „Antithese“ dessen, wie in den dysfunktionalen Häusern, sondern einen fiktiven Raum, der verschiedene und zum Teil auch widersprüchliche Bedeutungen in sich trägt. In dessen Wohnräumen öffnen sich die Grenzen, es entstehen „Schlupflöcher“ innerhalb einer „fluide“ werdenden Ordnung (Upstone 2009, 119, 139).

Auch hinsichtlich von Heimsuchungen in der Literatur südafrikanischer Weißer ist es sinnvoll, auf einen solchen Repräsentationswandel zu achten. Denn durch den Bruch, den der Wandel Südafrikas darstellt, kann eine erhebliche Spannung in der Konfiguration von Räumen des „Eigenen“ und des „Anderen“ entstehen, der sich in wiederholten Hinweisen bemerkbar macht. Das bestätigen Jack Shears Untersuchungen über einen *Zeitgeist of cultural tension* in Südafrika und dem daher häufig in literarischen Texten anklingenden *gothic mode* (Shear 2006, 39-40). Zudem lässt sich in den Wohnräumen der Primärtexte oft eine problematische Grenzziehung zwischen innen und außen, Gegenwart und Vergangenheit vorfinden – thematisch einhergehend mit dem von Upstone postulierten Repräsentationswandel literarischer Häuser.

Auch Reckwitz beschäftigt sich mit diesen Phänomenen und nennt sie eine „Verzahnung von Realem und Imaginärem“ (Reckwitz 2002, 183). Wie zu Beginn dieses Kapitels wiedergegeben, weist er bezüglich eines „Ur-Verdrängten“ der weißen Siedler darauf hin, dass sich weiße Südafrikaner mitunter einen Weg aus ihrer selbst etablierten Ordnung suchen, welche mit Schuld beladen ist und zudem in der bestehenden Form zu Ende geht (Vgl. S. 43-44). Sie fabulieren also im Genre des Farmromans eine Vergangenheit, die es so nicht gegeben hat und in der vieles ausgeblendet wird.

Reckwitz zufolge sind entsprechenden Texte binär angelegt: Zunächst durch eine mit bedrückenden Problemen belastenden Gegenwart in der Post-Apartheid. Den Gegenpol dazu bildet eine erzählte Rückschau in die Kindheit der Protagonisten, welche meist auf einer Farm spielt und mit dem traditionellen Genre des Farmromans korrespondiert. So teilen die Rückschauen „das gesamte diskursive Inventar des *plaasroman* mit seinen Begrifflichkeiten wie Heimat, Besitzrecht, Abstammung, Bodenverbundenheit [...]“ (Reckwitz 2002, 200) Mit diesen Aspekten werden in dem Genre Rechtfertigungsversuche dafür vorgenommen, dass die Protagonisten zu diesem Land gehören und dort während der Apartheid gewissermaßen das richtige Leben führen (Reckwitz 2002, 200). Bei den fabulierten „Schlupflöchern“ aus der Gegenwart in eine romantisierte Vergangenheit geht es Reckwitz zufolge um ein Aushandeln der eigenen kindlichen Unschuld, die sich in der gegenwärtigen Perspektive zur Mit-Schuld oder Mitwisserschaft gewandelt habe und somit verloren sei: Über die Rückschau werde versucht, eine gegenwärtige Sicht auf die eigene Rolle im Apartheidsstaat mit den persönlichen Erinnerungen in Einklang zu bringen (Reckwitz 2002, 196). Jedoch werde diese individuelle Utopie einer idyllischen Kindheit auf einer Farm letztendlich fast immer durch die gesellschaftliche Dystopie auf der Makro-Ebene zunichte gemacht (Reckwitz 2002, 204-205).

Jochen Petzold teilt diese Annahmen in *Re-imagining White Identity by Exploring the Past. History in South Africa's Novels of the 1990s*. Er stellt fest, dass in den sieben von ihm analysierten Romanen jeweils die Gegensätzlichkeit von Vergangenheit und Gegenwart betont seien, aber in keinem der Fälle eine Vereinbarkeit (Petzold 2002, 182-183, 209-210). Zudem beschreibt Petzold ein *golden age theme*, welches häufig in der Rückschau in die idyllische Kindheit der Protagonisten evoziert werde. So drehten sich die Beschreibungen um die Farm als kleinen Kosmos, in welchem alles seine Ordnung zu

haben scheine; weiße Farmer und schwarze Angestellte lebten in völliger Harmonie miteinander und im Einklang mit dem Land, die Farm sei eine beinahe zeitlose, idealisierte Heimat. Solch stilisierte Erinnerungen führten jedoch zu Differenzen im Selbstbild der Protagonisten, die in der erzählten Gegenwart nach dem Ende der Apartheid und im Zuge einer nationalen Aufarbeitung ihre Konzeption von Heimat in Frage stellen müssten (Petzold 2002, 182-183, 209-210).

Der Bruch, den der extreme Kontrast zwischen der empfundenen Gegenwart und der (oft verklärten) Vergangenheit für weiße Südafrikaner darstellen kann, sorgt in mehreren der Primärtexte für Ambivalenz. Es kann jedoch sein, dass es für die Heimsuchungen der Figuren mehrere ursächliche Brüche auf unterschiedlichen Ebenen gibt, welche sich gegenseitig bedingen und verstärken. Sie müssen also nicht in jedem Fall von dem Wandel ihres Landes ausgehen. Dieser wird jedoch in allen Texten mehr oder weniger direkt thematisiert – diese Unterschiede machen eine Untersuchung besonders interessant: Das erörterte Motiv des idyllischen Lebens auf einer Farm klingt zum Teil auch in den Primärtexten als imaginative Rechtfertigung für den Landbesitz weißer Südafrikaner an, etwa in *Triomf* und *The Impostor*. In *Gem Squash Tokoloshe* bricht die – allerdings wenig idyllische – Kindheit der Protagonistin durch die Zeugenschaft eines Unrechts durch Weisse ab. Solch ein Erlebnis verursacht, wie Petzold es darlegt, dass die entsprechende Figur die Zeugenschaft – welche oft als Mitschuld empfunden wird – im Laufe der Handlung in Einklang mit der äußeren Geschichte Südafrikas bringen muss (Petzold 2002, 209-210). Das ist in *Gem Squash Tokoloshe* der Fall.

Die Erfahrungen schwarzer Südafrikaner kommen daneben in den Primärtexten dieser Arbeit jedoch kaum zur Sprache. Coetzee beschäftigt sich mit eben dieser Auslassung in *White Writing*:

The silences in the South African farm novel, particularly the silence about the place of the black man in the pastoral idyll [...] speak more loudly than they did fifty years ago. Our ears today are finely attuned to modes of silence. [...] substantial silence structured by tracings of sound. Our craft is all in reading *the other*: gaps, inverses, undersides; the veiled; the dark, the buried, the feminine; alterities. [...] Only one part of the truth, such a reading asserts, resides in what writings say of the hitherto unsaid; for the rest, its truth lies in what it dare not say for the sake of its safety, or in what it does not know about itself: in its silences. It is a mode of reading which,

subverting the dominant, is in peril, like all triumphant subversion, of becoming the dominant in turn.²⁵ (Coetzee 1989, 81)

2.3.3 Löcher und Behältnisse

Bei der Lektüre der Primärtexte fällt immer wieder eine Bedeutsamkeit von Löchern im erzählten Raum auf. Sie erschrecken oder faszinieren die Figuren, dienen ihnen als Schlupfloch, Labyrinth, Fährte, Versteck, oder natürlich als Grab. Die Textanalysen dieser Arbeit zeigen, wie und warum Löcher sogar einen Wendepunkt der Handlung markieren. Diese neunte Form von Heimsuchungen entspricht dem dritten Strukturmerkmal von Heimsuchungen, der „problematischen Konfiguration von innen und außen“.

Löcher können bereits an sich verstörend wirken, wie es die Arbeit *Holes and Other Superficialities* von Roberto Casati und Achille V. Varzi darstellt. Ihre Beschäftigung mit der Phänomenologie eines Loches erinnert nicht ohne Grund an Geister:

All this seems to point at the acceptance of holes – and other cognate entities, such as depressions, hollows, cavities, grooves, cracks and fissures – into our basic ontological inventory, alongside tables, stones, and drops of oil. Yet holes are more disturbing than these other entities, more uncomfortable to live with. [...] But ask any person to tell you what holes really are – „real“, everyday holes, not the abstract holes of geometry – and he will likely elaborate upon absences, nonentities, nothingnesses, things that are not there. Are there such things? (Casati / Varzi 1994, 1)

Diese Definition bezieht sich auf eine Schwelle zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit – und damit auf Charakteristika des Geisterhaften. Tatsächlich verkörpern Löcher mehrdeutige Grenzen und besitzen somit ambivalentes Potential: Löcher sind Casati und Varzi zufolge durch ihr Volumen bestimmbar, nicht aber durch ihre Öffnungen oder durch ihren möglichen Inhalt. Das Potential des möglichen Inhaltes verleiht ihnen indessen eine Spannung – nicht nur, weil dies von außen nicht unbedingt sichtbar ist (Casati / Varzi 1994, 1-2).

Auch konkreten Behältnissen in Wohnhäusern kann in diesem Sinne eine ambivalente Qualität zukommen. Damit beschäftigt sich Bernard Waldenfels in *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*. Seine Gedanken gehen in die Richtung einer Philosophie des alltäglichen Wohnraums (Waldenfels 2009):

²⁵ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Ferner gehören zu unserer Alltagswelt Schlupfwinkel wie Schubladen, Truhen und Schränke [...]. Die Schublade, französisch *tiroir*, ist kein neutraler Behälter, den man ausfüllt wie ein Formular, sie ist etwas, das man herauszieht, das sich öffnet und verschließt, das etwas für sich behält, es aufbewahrt. Dinge, die sich dort befinden, entfalten ein Eigenleben ähnlich wie das, was sich im eigenen Leib abspielt. Es sind Räume, manchmal Museen und Archive *en miniature*, auch Verstecke. [...] Ebenso wie die Dosen und Schachteln, denen Freud seine Aufmerksamkeit geschenkt hat, sind dies alles keine bloßen Container mit beliebigem Inhalt. In den Nischen des Alltags entfaltet sich ein Spiel mit den Möglichkeiten von Innen Und Außen, das nicht zur Ruhe kommt.²⁶ (Waldenfels 2009, 57)

Das Spiel mit den Möglichkeiten von innen und außen, Fülle und Leere bereitet den Weg für Verkehrungen und Umstülpungen, wie sie in den untersuchten literarischen Heimsuchungen vorkommen. Diese Annahme bestätigt sich ferner durch die Argumentation von Davidson, Stevenson und Tinkler-Villani, die sich gemeinsam mit Löchern und Behältnissen in der Literatur des Unheimlichen beschäftigen:

[M]any other writers focus on gaps, void spaces, locked trunks; for this is the paradox of the Gothic as it emerges from these texts: the writer's concern with the continuity of the present with the past (personal and general) finds its most worrying moments in the discovery of real and unreal gaps which leads to the recreation of such gaps in the structure of the tale [...]. (Davidson / Stevenson / Tinkler-Villani 1995, 4)

Im Sinne von kleinen Archiven, die die Behältnisse darstellen können, spricht W.M. Verhoeven von einem dramatischem Moment, das für eine gewisse Dauer der erzählten Zeit aufrechterhalten werde und mit den Erwartungen des Lesers spiele. Die Beschreibung eines verschlossenen Behältnisses funktioniere als ein Element „of Barthesian *jouissance*“ und weise darauf hin, dass es nur aus dem Grunde erwähnt zu werden scheine, dass es schließlich geöffnet werden müsse (Verhoeven 1995, 216). Der Leser warte folglich auf die Eröffnung des innen liegenden Geheimnisses, das Spiel mit seinen Erwartungen könne ihn aber täuschen und sämtliche Erwartungen unterlaufen – das „Tabernakel der Wahrheit“ sogar letztendlich für ihn verschlossen bleiben (Verhoeven 1995, 210-216). An dem in seinen Augen beispielhaften Roman *Caleb Williams* von William Godwin stellt Verhoeven fest: „The reversal of the inside/outside dichotomy as dramatized in the trunk opening

²⁶ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

scene is symptomatic of a whole series of similar reversals in the novel, causing the book's moral and epistemological compass to pivot continuously.“ (Verhoeven 1995, 217)

In den Textanalysen dieser Arbeit spielen die von Verhoeven beschriebenen Erwartungen um ein zu eröffnendes Geheimnis eine große Rolle, insbesondere in *Triomf* und *Salamander Cotton*. Auch verknüpft sich das Motiv häufig mit einer kriminalistischen Spurensuche:

The locked-trunk motif is itself a variation on an even better-known Gothic narrative device: the locked-room mystery. Like the locked-room motif, the locked trunk, chest, or (strong-)box is directly related to the fundamental Gothic principle of enigma, and it derives its narrative and symbolic potential from the tension that exists between the enigma and the desire to disclose the enigma. The most fundamental difference between the two motifs seems to be the reversal of the inside-outside dichotomy, which in Gothic fiction functions as the dividing-line between the known and the unknown, the conscious and the subconscious, the rational and the irrational. These oppositions can obviously be extended: order and anarchy, conformity and the forbidden; virtue and sin, innocence and guilt. (Verhoeven 1995, 208-209)

Das trifft in besonders auf Kunzmanns *Salamander Cotton* zu. Aber auch in den weiteren Primärtexten kommen immer wieder Variationen von Einschließung vor. Bezüglich eines Familiengeheimnisses findet sich in *Triomf* spielt die folgende Spielart:

While the locked-room motif characteristically involves a mysterious crime (particularly a murder) committed in a room that is locked from within and that no longer contains any evidence of the crime or of how the criminal left the room, the locked trunk is expected to contain all the answers to a crime already committed. In other words: while in the case of the locked-room motif the key to the disclosure of the enigma lies somewhere *outside* the enclosed space, in the case of the locked-trunk motif we know (or assume) that the key to the disclosure of the enigma is *inside* the enclosed space – the problem being that it is locked. (Verhoeven 1995, 208-209)

Upstones in 2.3.2 eingeführte Untersuchung des Repräsentationswandels literarischer Häuser bezieht sich ebenfalls auf Nischen, Öffnungen und Behältnisse: „[I] want to suggest that such a reversal can be taken even further, to the individual rooms that construct a home, and also the spaces within these spaces. This deferral extends the displacement [...] to more personal structures.“ (Upstone 2009, 139) Upstone zeigt auf,

inwieweit individuelle, intime Rückzugsräume und Verstecke als Ort des Widerstands gegen die offizielle Geschichte Bedeutung tragen können. (Upstone 2009, 139-144)

Such a suggestion means that the postcolonial domestic is not a space of the home as a complete structure, but rather is a space of its deconstruction, its turning around and inside out that is reflected in the fact that the house may be „simultaneously huge and tidy ... with all its infinite possibilities“. This strategy is the ultimate confusion of public and private, as the most private of spaces – the spaces of the house which visitors never enter – paradoxically become the most contested sites: the most private containers, wardrobes, chests and boxes – as well as individual rooms – which are the secret spaces, even more obscured than the house proper itself. It is not the small discussed here, but what Frances Armstrong has referred to as *miniaturization*, which enriches „by condensation“, magnifying meaning and power by creating a „magical condensed domain“. (Upstone 2009, 139)

Dabei besteht eine mehrdeutige Spannung zwischen Momenten der Fülle und der Leere. Sie lässt einen an das in fantastischen Texten und in Kinderliteratur häufig vorkommende Motiv der Umstülpung denken: In einem Schrank oder einem Buch wird eine „andere Welt“ vorgefunden, die größer ist als das Loch (der Schrank, das Buch), in welchem sie sich befindet. Derrida spreche, so erklärt es Upstone, von „Invagination“, wenn der erste Satz eines Textes eine Öffnung im Korpus zu sein scheine (Upstone 2009, 143). Sie selbst bezieht sich auf die in einem Text als räumlich vorhanden beschriebenen Behältnisse oder Nischen, die oft von den Figuren als Verstecke genutzt werden und in welchen eine Verkehrung bezüglich der äußeren Ordnung besteht. Diese Behältnisse sind ihr zufolge *container*, die einen Anteil der Vergangenheit in sich konservierten und zugleich eine transformative Energie besitzen (Upstone 2009, 139, 142-143).

Die genannten Denkfiguren dienen auch dem Verständnis von einer Rückschau in eine idyllische Kindheit, wie im vorigen Kapitel vorgestellt: Denn derartige Erinnerungen können, wie sich in 2.3.2 zeigt, als „Schlupfloch“ aus einer den Protagonisten unangenehmen Gegenwart hinaus in die Vergangenheit dienen. Entsprechend strukturiert ein Schlupfloch den erzählten Raum und die erzählte Zeitstruktur der Texte. Anders als die sogenannte *chutneyfication of history*, welche sich, wie Upstone erörtert, auf postkoloniale Situationen bezieht, sind die Schlupflöcher der *unsettled settlers* allerdings nicht im Sinne von einem inneren Widerstand zu verstehen (Upstone 2009, 142-143). Ihr Vorkommen deutet vielmehr auf diejenige Bedeutung von Heimsuchung hin, welche die Suche nach einer als verloren verstandenen Heimat bezeichnet.

2.4 Auswertungen und Analysekategorien

Alle neun vorgestellten Formen von Heimsuchung handeln von einem „eigenen Anderen“, „Anderen im Eigenen“ oder „Ausgeschlossenen“, das sich subversiv innerhalb von derjenigen Ordnung auswirkt, die es nicht als eigenen Anteil annimmt. Diese Ordnung ist in den Formen mit psychologischem Ansatz als Bewusstsein eines Individuums zu verstehen, in den Formen mit poststrukturalistischem Ansatz als zeitliche oder räumliche Gegenwärtigkeit, und in den Formen mit kontextorientiertem Ansatz als fiktive Heimat in Südafrika.

Die psychologischen sowie kontextorientierten Formen lassen sich untereinander deutlich abgrenzen und sind klar in ihrer Anwendung. Sie wurden, wie alle die Formen stützenden Gedankenfiguren und Konzepte in den Vorüberlegungen, daraufhin ausgewählt, den Analysen dienlich sein zu können und die drei Strukturmerkmale einer Heimsuchung aus verschiedenen Richtungen zu erhellen. Einzig das Konzept der Spektralität ist durch seinen radikalen dekonstruktivistischen Ansatz schwierig in der Anwendung. Es betrifft, wie Kapitel 2.2.2 zeigt, nicht nur einen Bruch im Sinne einer vergangenen Erschütterung und ihrer Folgen, sondern vielmehr jene Brüche, die in den Denk-Konstruktionen einer Gegenwärtigkeit bereits mit angelegt sind. Ein Ausufern dekonstruktivistischer Deutungen, die schier endlos sein können, sollte entsprechend verhindert werden (Luckhurst 2013, 83). In diesem Sinne weisen die vorgestellten Konzepte der Spektralität und der Trauma-Theorien eine inhaltliche Nähe auf, die eine Differenzierung erfordert. Dazu Weinstock:

And, if one begins to consider contemporary poststructuralist theory more generally, for instance, the recent preoccupation with „trauma“ in which the presence of a symptom demonstrates the subject's failure to internalize a past event, in which something from the past emerges to disrupt the present – the ubiquity of „spectral discourse“ becomes readily apparent. [T]he idea of the ghost, of that which disrupts both oppositional thinking and the linearity of historical chronology, has substantial affinities with poststructural thoughts in general. The ghost is what interrupts the presentness of the present, and its haunting indicates that, beneath the surface of received history, there lurks another narrative, an untold story that calls into question the veracity of the authorized version of events. (Weinstock 2013, 63)

Die Spektralität als Anteil dekonstruktivistischer Theorien scheint andere Konzepte förmlich zu „verschlucken“ (Davis 2013, 55). Einigen Forschenden wird daher

vorgeworfen, das Verständnis von Spektralität soweit zu dehnen, dass letztendlich alles spukhaft zu sein scheine (Del Pilar Blanco / Peeren 2013, 33-34).

Colin Davis trägt zu dieser Debatte bei, indem er auf den Umstand verweist, dass Forschungen über literarischen Spuk in der letzten Dekade Spektralität und psychologische Konzepte miteinander vermengen. Bei allen inhaltlichen Überschneidungen unterscheiden sich Spektralität und Trauma ihm zufolge jedoch in einem zentralen Punkt, und zwar in ihrem jeweils inhärenten Kern oder Geheimnis: Denn der Ursprung einer psychologisch interpretierten posttraumatischen Situation, die Störungen im Alltäglichen mit sich bringe, ist feststellbar zu machen und daraufhin zu „exorzieren“ – in dem Sinne, dass das betreffende Subjekt das traumatische Nicht-Fassbare in das eigene Erleben integrieren kann (Davis 2013, 54).

Der psychologische Theorieansatz bezieht sich demnach explizit auf Individuen und auf eine mögliche und angestrebte Lösbarkeit der Problematik. In der Spektralität geht es hingegen um eine Vervollkommnung der Gegenwart bezüglich derjenigen Aspekte, die in ihr nicht eindeutig anwesend sein dürften und daher auf mehrdeutige Weise in Erscheinung treten. In diesem Sinne muss man mit den gestreuten Facetten einer vergangenen Erschütterung leben, um aus ihnen zu lernen (Del Pilar Blanco / Peeren 2013, 33-34, Davis 2013, 58). Spektralität bezieht sich somit kaum auf Individuen, sondern stellt eine vielmehr abstrakte Betrachtungsweise von Raum und Zeit dar. Ähnlich abstrakt verhalten sich die poststrukturalistischen Konzepte der Gast-Besetzung in 2.2.1 zu Wohnraum und der performativen Auslassung zu Kontinuität.

Die eingeführten theoretischen Ansätze liefern Distinktionsmerkmale für die Formen literarischer Heimsuchung. Einem wichtigen Schritt der Differenzierung und Konkretisierung dient die dritte theoretische Richtung in dieser Arbeit. Ihre gleichwertige Stellung mit den ersten beiden Richtungen begründet sich ursprünglich in meiner Wertschätzung von Roger Luckhursts Kritik an einer möglichen Verallgemeinerung der Spektralität: Er plädiert dafür, den Fokus auf die *generative loci* literarischen Spuks zu legen. Heimsuchungen und die Wahrnehmung dessen generieren sich ihm zufolge aus spezifischen kulturhistorischen Zusammenhängen, also der Geschichte und den Traditionen eines Ortes, sowie den Erzähltraditionen, in welchen die Fiktionen über diesen Ort stehen (Luckhurst 2013, 78-80, 83-84). Dieser Lösungsvorschlag erfordert im Falle

dieser Arbeit eine Einbindung der jüngeren südafrikanischen Literatur und ihren Konfigurationen von Raum und Heimat, wie beispielsweise der Tradition des Farmromans im Zusammenhang der Post-Apartheid. Indem die *generative loci* – betreffenden Formen auf einer Ebene mit psychologischen und den abstrakteren poststrukturalistischen Ansätzen stehen, entsteht Ausgewogenheit und zugleich eine Konkretisierung.

In den jeder Textanalysen folgenden Zwischenfazit-Kapiteln ordnen sich die Ergebnisse in drei Analysekatégorien. Diese definieren sich wie folgt:

1. Ordnung

Diese erste Analysekatégorie betrifft das im Text gegebene Heim: die Beschaffenheit und Gestaltung des erzählten Raumes. Ich stelle die jeweilige Ordnung eines erzählten Zuhauses vor, aber auch das Zusammenleben der dort heimischen Figuren, ihren Blick auf die Welt, und wie sie sich darin eingerichtet haben – insofern dies für die Heimsuchungen relevant ist. Dazu dienen, neben den in den Vorüberlegungen formulierten Formen, einzelne Arbeiten, die sich speziell mit dem Zusammenleben in einem literarischen Zuhause beschäftigen, wie Gaston Bachelards *Poetik des Raumes* (2011) und Roland Barthes' *Wie zusammen leben* (2007).

2. Störungen

In der zweiten Analysekatégorie rücken die drei Strukturmerkmale der Heimsuchungen und somit auch die in den Vorüberlegungen zusammengestellten Formen weiter in den Vordergrund. Unter der Analysekatégorie „Störungen“ wird herausgearbeitet, wie eine bis dahin bezüglich ihrer Konfiguration untersuchte Ordnung aus den Fugen gebracht wird. In ihr können Geister oder Eindringlinge destabilisierend wirken, aber dies muss nicht in jedem Falle gegeben sein. Die Heimsuchungen können sich auch in Störungen der Zeitstruktur und Kontinuität äußern: Auslassungen, Wiederholungen wie in einer „Zeitschleife“ oder ein „Festhaken“ an Vergangenem markieren zeitliche Störungen, die in der gegenwärtigen Ordnung subversiv wirken. Auch unheimliche Effekte, wie eine Beobachtung oder Überwachung des privaten Wohnraumes von außen, oder eine wechselnde Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von etwas oder jemandem, sind Faktoren einer Störung. Ebenso können irritierende Doppelungen und Zersplitterungen, Auslassungen, Aushöhlungen, Invasionen oder Verkehrungen auftauchen, so dass die Grenzen einzelner Räume oder Individuen mehrdeutig werden. Dabei muss nicht unbedingt der ästhetische

Effekt des Unheimlichen gegeben sein, auch wenn er eine solche Störung meist begleitet. Die Resonanzen fallen unter den Figuren und in den Texten unterschiedlich aus.

3. Auflösung

Die dritte Analyse-Kategorie differenziert die Heimsuchungen theoretisch und wertet sie auf diesem Wege aus. Dabei wird das eine Ordnung störende „eigene Andere“ oder „Geheimnis“ vorgestellt. Denn es ist bestimmend dafür, zu welchem Ergebnis die Heimsuchungen im Text führen, ob und wie sie beigelegt werden können.

3 Textanalysen 1: Unheimliche Farmhäuser

3.1 Richard Kunzmann: *Salamander Cotton* (2006)

In *Salamander Cotton* bestehen mehrere unterschiedlich geartete Faktoren von Eindringen und Verfolgung. Ich stelle sie im Handlungszusammenhang vor und komme dabei auf die entsprechenden Formen von Heimsuchung zu sprechen.

Die eröffnenden Handlungselemente des Romans etablieren das Unheimliche als ästhetischen Effekt, noch bevor die Protagonisten eingeführt werden: Bernard Klamm, ein wohlhabender, allein lebender Rentner, wird in seinen privaten Räumen beobachtet, ohne dass er es bemerkt: „He does not notice a face staring at him from the darkness beyond [...] Moments later the door behind Bernard Klamm opens, and soundlessly a figure approaches him over the thick beige carpet.“ (Kunzmann 2006, 2) Der Einbrecher ist Klamm nicht fremd, denn bei seinem Anblick äußert er, dass er ihm nichts mehr zu sagen habe (Kunzmann 2006, 2). Anstelle einer Antwort wird er brutal ermordet. Das Motiv des bedrohlichen Eindringlings in einem privaten Raum verknüpft sich mit dem Rätsel eines Kriminalfalles. Während der späteren polizeilichen Untersuchung am Tatort werden Leere, Geisterhaftigkeit und Geheimnis evoziert:

One is an empty chamber which [...] was meant to become a guest room but always stood empty, and another, smaller room with its curtains drawn, its furnishings all over covered in white sheets that give an impression that even rooms and inanimate objects can possess spirits and secrets. It occurs [...] that these unused spaces may have once been destined for children and grandchildren, but now they seem old and abandoned structures, giving the house a sterile atmosphere. (Kunzmann 2006, 39)

Mit diesen Andeutungen beginnt ein zweites Rätsel im Roman, dessen Lösung zum hauptsächlichen Handlungsstrang wird: Henriette Campbell, die von Bernard Klamm schon länger getrennt lebende Witwe, inspiziert mit den Polizisten das Haus, um mögliche Veränderungen darin festzustellen. Sie bemerkt eine fehlende Fotografie an der Wand und erinnert sich, dass auf dem Bild unter anderem ihr früherer mosambikanischer Farmverwalter José Cauto zu sehen war. Daraufhin berichtet sie aus der Zeit vor beinahe vierzig Jahren, als sie und Bernard Klamm mit ihrer gemeinsamen Tochter Claudette auf

der *Oranje Genot* Farm in der Provinz Northern Cape lebten. Der noch junge José Cauto war Klamms rechte Hand im Betrieb. Als Klamm eines Tages von Claudettes Liebesbeziehung mit José Cauto erfuhr, welche wegen des *Immorality Act* in der Apartheid gesetzlich verboten war, bestrafte er die beiden grausam: er sperrte Claudette in den Keller des Farmhauses und misshandelte José Cauto. Die damals neunzehnjährige Claudette war daraufhin nicht mehr im Keller aufzufinden und blieb seither spurlos verschwunden. Bernard Klamm übergab Cauto an die Polizei, woraufhin dieser ohne Beweise wegen Mordes an Claudette verurteilt wurde – obwohl nicht einmal ihr Tod festgestellt werden konnte. Kurz vor Klamms Ermordung, also vor dem Einsetzen der erzählten Zeit, wurde Cauto wieder aus dem Gefängnis entlassen. Er wird damit zum Hauptverdächtigen im Falle des Mordes an Klamm.

Da Claudette nie gefunden wurde, konnten ihre Eltern nicht mit der Vergangenheit abschließen und die *Oranje Genot* Farm verkaufen, sie haben sie langfristig verpachtet. Henriette Campbell verlangt nun eine Recherche nach ihrer verschwundenen Tochter im Gebiet um die Farm. Wie in 2.2.2 dargelegt, wird ein Spuk ausgelöst, wenn die Toten nicht sicher an einem Ort ruhen. Das hängt weniger mit einer Art von Bestattung zusammen, als mit der Gewissheit für die Lebenden, dass der Tote wirklich „vergangen“ ist. Derrida betont in *Marx' Gespenster* die Dringlichkeit dieser Gewissheit, um Trauerarbeit zu ermöglichen (Vgl. S. 30). Das ist in der zu Anfang in *Salamander Cotton* geschilderten Situation nicht gegeben, die Haupthandlung setzt vielmehr aufgrund der Ungewissheit ein: Der Protagonist Harry Mason wird im Auftrag der Witwe als Detektiv auf die Farm geschickt. Seine Suche nach dem verschwundenen Mädchen generiert sich dort zu einer Recherche über nicht abgeschlossene Aspekte der Vergangenheit im weiteren Sinne.

Das Unabgeschlossene äußert sich jedoch bereits in in Form des Rätsels um Klamms Mord. Auch die Schilderungen von seinem Haus vermitteln, wie zuvor dargelegt, Leere und Geisterhaftigkeit. Seine einzigen persönlichen Dinge im Haus sind Fotografien der Farm, Bücher über Ritualmorde sowie, versteckt in einem Safe, ein blutverschmierter Pullover von Claudette (Kunzmann 2006, 10, 23-24, 43-44, 83). Der Safe wird allerdings nicht zu Beginn, sondern erst inmitten der Handlung geöffnet, was dem *locked-trunk motif* entspricht (Vgl. Kapitel 2.3.3). Aufgrund von diesem Fund wird Bernard Klamm *postmortem* zum Verdächtigen im Fall eines möglichen Mordes an seiner Tochter.

3.1.1 Die Ordnung der erzählten Heimat

Eine kriminalistische Spurensuche geht im traditionellen Sinne von einem gegenwärtigen Fall aus, der in den zeitlich zurück führenden Schritten der Investigation aufgelöst wird. Auf dem Höhepunkt der Handlung, der Überführung des Täters während einer Repräsentation der Tat durch den Detektiv, vereinigen sich Vergangenheit und Gegenwart (Vgl. Nusser 2003, 3). Dies trifft in *Salamander Cotton* nicht nur auf den Fall des Mordes zu, sondern auch auf Harrys Auftrag der Rückführung: Er reist zur Farm, um Claudette aufzuspüren. Falls sie tot ist, womit man rechnet, soll Harry ihre Überreste zu ihrer Mutter zu bringen, sodass diese sie endlich bestatten kann. Grundlegend für die Ordnung des erzählten Raumes, so argumentiere ich, ist damit der Umstand, dass die *Oranje Genot* Farm Anteile der Vergangenheit in sich konserviert.

Dass Claudettes Tod nie sicher festgestellt wurde, beunruhigt auch die zur erzählten Zeit als Pächter auf der Farm lebende Familie Erasmus. Willie, Martha und ihre zehnjährige Tochter Zelda leben dort recht isoliert. Sie sind Außenseiter in der Gemeinschaft des ländlichen Bezirks, Zelda wurde wegen Verhaltensauffälligkeiten vom Schulunterricht ausgeschlossen. Da der Agrarbetrieb der Farm weitestgehend eingestellt wurde, wohnen keine Arbeiter mehr in der Nähe. Die wenigen verbliebenen Helfer des Farmbetriebs dienen als Wachmänner, leben in einiger Entfernung und sprechen nur Portugiesisch. Die einzige soziale Interaktion der Familie nach „außen“ hin verläuft heimlich: Willie Erasmus macht Geschäfte mit Sheik Kheswa, dem Anführer einer kriminellen Bande der Gegend. Das verschweigt Willie seiner Familie, während er die Machenschaften der Bande, die Gebiete der Farm als Fluchtweg und Versteck nutzt, zugleich vor der Polizei verheimlicht. Er wird von Sheik erpresst, benötigt aber zugleich dessen Zahlungen, da er eine tödliche Krankheit hat und seiner Familie etwas hinterlassen möchte. Verborgenes spielt für den „Hausherrn“ Willie Erasmus folglich eine große Rolle.

Nachdem der Roman in diese Bedingungen einführt, setzt der hauptsächliche Handlungsstrang ein. Bei der Anreise des Detektivs Harry, der die Farm erst nach langem Umherirren findet, verdichtet sich der Topos des unheimlichen Hauses:

The two-storey farmhouse stands on a slight rise at the end of a winding dirt track, deep in the bush. An unkempt lawn, flowing up from near the crude cattle gate, is the only refinement that separates this residence from the wild. [...] A solitary security light mounted on a lofty pole casts a dreary

light over the gutted remains of rusty farm machinery, which lie scattered in the unkempt grass. (Kunzmann 2006, 142)

Die Erwähnung von *gutted remains* stellt sogleich einen inhaltlichen Bezug zu Harrys Auftrag her. Seine Perspektive dadurch voreingenommen: „[A] feeling of trepidation settling in his heart. [...] Before he can knock at the heavy front door, it creaks inward. His exhausted spirits drop further when he views the interior.“ (Kunzmann 2006, 142) Die Schilderungen des Wohnraums evozieren Einsamkeit und Verfall. Die Familie verbarrikadiert sich im Farmhaus, die Haustür sowie die sich im Inneren befindende Tür zum Keller sind mit schweren Schlössern versehen.

The dark corridor beyond the living-room door was short, with stairs immediately to the left of it, leading up to four bedrooms, two of them currently unoccupied. In the paraffin light, the large strips of paint peeling from the high walls seemed like lolling tongues, the accumulated spider webs [...] looking even thicker than they did by daylight. A little on from the staircase was a heavily bolted door, which Willie Erasmus preferred not to look at, though he listened intently for any unwanted sounds originated from behind it. At the far end of the corridor, barely within range of the lamplight, were another three doors, two facing each other, the third directly ahead. The corridor with its three doorways at the far end always reminded Willie of a crucifix, and when that leading to his daughter's playroom at the far end stood open, the wooden image of Jesus hanging dead centre on the white wall beyond completed the image. (Kunzmann 2006, 116-117)

Aufgrund ihrer Armut nutzt die Familie kaum elektrisches Licht. „A paraffin lamp burns on a table in one far corner. The floor has been stripped of any original carpeting, and now tattered zebra and impala skins make to do ward off the cold chill seeping up from the earth.“ (Kunzmann 2006, 143) Gleich wie im Außenbereich sind auch im Inneren des Hauses einzelne Lichtquellen beschrieben. Bachelard zufolge versinnbildlichen Lichter in allein stehenden Häusern Wachsamkeit:

In line with the distant light in the hermit's hut [...] a rather large dossier of literary documentation on the poetry of houses could be studied from the single angle of the lamp that glows in the window. [...] *Tout se qui brille voit* (All that glows sees). [...] The lamp keeps vigil, therefore it is vigilant. And the narrower the ray of light, the more penetrating its vigilance. The lamp in the window is the house's eye [...].²⁷ (Bachelard 2011, 33-37)

²⁷ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Harrys Beklemmung angesichts des Hauses setzt sich fort, als er mit der Familie zusammen sitzt: Willie Erasmus ist an medizinische Geräte gebunden und hat selbst dabei eine Waffe griffbereit. Die Familie schweigt während des Abends, anstatt Harry kennen zu lernen. Er beobachtet ihre sich stetig wiederholenden Handlungen: „Strangely, the wife keeps getting up to peer out of the front window, as if she is expecting someone.“ (Kunzmann 2006, 144) Die etwa zehnjährige Zelda versucht öfter die Hand ihres Vaters zu halten, wird jedoch immer wieder abgewiesen. Martha kontrolliert wiederholt alle Türen und Riegel, besonders mehrere schwere Schlösser an der Tür zum Keller. Die Familie verbarrikadiert sich nachts, was ihr Zuhause noch unheimlicher wirken lässt.

Als *container* des ungelösten Rätsels um Claudette sowie auch durch die stetigen Kontrollen der Schlösser erscheint das Farmhaus wie ein Behälter, in dem die Familie isoliert ist und aus welchem sie nicht entkommen kann. Martha Erasmus versteht ihr Leben auf der Farm als Fluch: „After we got married, somehow we ended up right back where I started. I thought that would be impossible, and I've asked God to explain it to me, like so many other things. But *here* I am.“²⁸ (Kunzmann 2006, 192) Ihr Mann arbeitete früher in den nahen Asbestminen, die Bernard Klamm gehörten, und ist aus dem Grund schwer krank. Auch für ihn ist die Farm kein Ort, der ihm ein wirkliches Zuhause sein könnte: „He had lived there nine years, but not once did it ever feel like a home; it never felt like a place where an ordinary family could have been raised, either.“ (Kunzmann 2006, 116) Für den Protagonisten steht also nicht nur das Rätsel um Claudette im Raum, denn es verbindet sich ferner mit dem Umstand, dass er nun selbst mit eingeschlossen ist.

Die Familie erzählt Harry, dass das Telefon im Haus nicht funktioniert, da die Drähte gestohlen wurden. Jemand macht sich ihnen zufolge nachts am Haus zu schaffen, vor kurzem wurden die Wachhunde getötet: „There was a fight which woke me up, but the time I got out there, not much was left of them. [...] The wounds, they weren't claws or bite marks. Those cuts were made by something very sharp.“ (Kunzmann 2006, 113-114) Seitdem hat sich jemand Zutritt zum Keller verschafft, wie Willie berichtet: „Whenever I open up that door, though, it's already gone. It keeps breaking open the coal hatch, but so far I haven't caught anyone doing it. That's why I think it must be *something*, not

²⁸ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

someone.“²⁹ (Kunzmann 2006, 114) Durch diese nur flüchtigen Wahrnehmungen kommt dem Eindringling eine geisterhafte Qualität zu, folgt man den Berichten. Verstärkt wird das durch den Eindruck der Familie, dass er ihren Keller umgräbt. Sie haben bereits die Löcher gesehen, aber nicht den Eindringling selbst (Vgl. Kunzmann 2006, 114).

Abgesehen von der immensen Anspannung zeigt die Familie keine Reaktion – sie integriert die Furcht in ihr alltägliches Leben. Dadurch wirkt die Idiorhythmie ihres Zusammenlebens selbst unheimlich: Performative Auslassungen wie durch Zaudern, Schreck oder dem bezüglich von Willies Geheimnissen genanntem Schweigen lösen jegliche kausale Abfolge auf, die eine Auflösung ihrer Situation darstellen könnte. Das folgende Beispiel eines Handlungsablaufs zeigt, wie sich die unheimlichen Eindrücke im Haus perpetuieren: Willie erschrickt vor Geräuschen, als er heimlich sein Schweigegeld von der Bande in einem Hohlraum unter dem Dielenboden versteckt. Als er kurz darauf ein Messer in der sich öffnenden Tür sieht und seinen vermeintlichen Verfolger attackieren will, stellt sich dieser als Zelda heraus, die sich ihrerseits vor den von ihrem Vater verursachten Geräuschen gefürchtet hat und sich bewaffnet Gewissheit verschaffen wollte. Beide hatten zuvor voller Angst voreinander gezögert, wie es auch zwischen Willie und Harry vorkommt (Kunzmann 2006, 118).

Mit dem vermuteten Eindringling im Keller gibt es aus Sicht der Familie einen unsichtbaren Vierten im Haus. Zelda hat immer neue Schnittwunden an ihren Armen und gibt vor, von einem toten Mädchen verfolgt und mit einem Messer geschnitten zu werden. Auch untereinander besteht großes Misstrauen, wie die folgende Konversation der Familie zeigt:

„If those cuts weren't done by *you*, or *you*, then who the hell caused them?“
The moment he asked this, he regretted it. [...] Suddenly all three of them heard a noise issue up from below. It was indistinct but definite, before there was quiet once more – as if it, too, was now listening intently. „It's here!“ His wife grabbed his shoulder, just as Zelda's arms grabbed around his waist. „God have mercy, it's come for–“ „Hush, woman.“ „If you think you know better, then why don't you call the police?“ „No! I mean *no*. No one's calling the police.“ „Then go outside, Willie, and find out what keeps getting back into our house. [...]“ „No,“ he tightened his grip on the knife. „I'm not going outside. I'm done with this nonsense. There's nothing out there. We're going upstairs, and that's that.“ [...] Despite his definitive command, not one of the three moved for a long moment. Instead they

²⁹ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

listened outside the locked door, each for reasons of their own, as if unwilling to break up their fearful communion and leave the pool of faltering yellow light.³⁰ (Kunzmann 2006, 120-121)

Es gibt zunächst keine ausreichenden Erklärungen für den Eindringling im Keller oder für Zeldas Schnittwunden. Ihre Mutter glaubt an einen Spuk durch die untote Claudette: „Her father killed her. [...] He buried her alive in the cellar, cemented her up behind a false wall no one can find. But she won't stay dead. She won't rest, because she is so evil. She's after my little girl now, and I can't do anything about it.“ (Kunzmann 2006, 191)

Diese fiktive Heimat ist auf vielfältige Weise unheimlich: Das erste Strukturmerkmal der mehrdeutigen Störungen nimmt in *Salamander Cotton* die Form des unheimlichen Hauses an: Einschließung, Spuk und Wahnsinn als Merkmale des *gothic mode* sind deutlich vorhanden, wobei sich dies auf die Wahrnehmung der Figuren bezieht und nicht auf eine tatsächliche Auflösung (Shear 2006, 71). Der Text spielt mit der unheimlichen Spannung, die solche Wahrnehmungen und verschiedene mögliche Erklärungen dafür auslösen – ähnlich dem *locked-trunk motif*. (Vgl. Kapitel 2.3.3) Beispielhaft sind die phantomatischen Auftritte eines Eindringlings, der nie wirklich zu sehen ist. Durch das Moment des Unabgeschlossenen, das als Ursache des Besuchs vermittelt wird, aber auch durch die performativen Auslassungen der Familie in Form von Schreck und Schweigen, hält sich diese unheimliche Spannung in der Schwebe. Sie besteht von vornherein in dieser Heimat, verstärkt sich jedoch zur erzählten Zeit, um sich schließlich aufzulösen – allerdings nicht in eine harmonische Situation, sondern in eine immer noch aus den Fugen geratene erzählte Welt.

3.1.2 Geister und Gäste

Geister sowie Gäste bringen die Aspekte der Nähe und der Unausweichlichkeit ebenso mit sich wie das gegenseitige Beobachten innerhalb von einer Ordnung, in die nur einer von beiden gehört. Die Situation zwischen Harry und der Familie weist entsprechende Aspekte auf. Beunruhigung, erhöhte Wachsamkeit und gegenseitige Beobachtung kennzeichnen ihre Begegnungen:

As he begins to think that he must have been dreaming, he again hears a wooden stair tread creak loudly. Harry turns his head towards the door and

³⁰ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

wonders who might be creeping upstairs that late at night. A series of dry coughs identifies Willie Erasmus's approach, but before Harry can start to relax, the man stops abruptly outside his bedroom door. A hand falls gently on the door handle, and for one panicking moment he has visions of Erasmus bursting in on him with a shotgun. [...] For two long minutes, both men listen carefully for telltale signs of life on either side of the door. Time seems to stretch into eternity, each passing second cooling the sweat of fear that broke out on Harry's brow. Eventually, Erasmus lets go of the door handle and shuffles off towards his own room. As he hears the mattress springs creak faintly along the corridor, Harry sits up shuddering with alarm. (Kunzmann 2006, 146-147)

Harrys Investigation stört die häuslich Ordnung nicht nur wegen seiner Fragen nach Claudette. Denn Willie nimmt ihn nach einer nur vagen Ankündigung von der Farmbesitzerin Henriette Campbell in seinem Haus auf. Die Familie nimmt folglich an, dass der Gast die Farm nach dem Sterben von Bernard Klamm für einen geplanten Verkauf evaluiert. In diesem Falle würden sie ihr Zuhause verlieren, ohne sich etwas anderes leisten zu können. Harry selbst äußert sich zunächst nicht genauer über den Grund seines Besuchs. Unter dieser Voraussetzung entsteht eine extreme Spannung, die sich durch gegenseitige Erwartungen in der Schwebe hält. Das von Derrida bezüglich der Gastfreundschaft formulierte Problem der Identifikation lässt sich also weniger auf den wahren Namen des Besuchers, als auf den wahren Grund seiner Anwesenheit beziehen (Vgl. Kapitel 2.2.1).

Es verdeutlicht sich, dass *Salamander Cotton* in vielen Formen von Heimsuchung miteinander verknüpft: Das erste Strukturmerkmal zeigt sich über den Topos des unheimlichen Hauses und der Gast-Besetzung hinaus auch in Form einer psychologischen Besetzung. Denn der Detektiv wird während seiner Recherche immer wieder vom Geist seiner kürzlich verstorbenen Frau Amy „frequentiert“:

Where are you, Harry? Her voice is soft, comforting. *I'm here*, he replies. What are you doing there? [...] *I'm working*, he explains. That feeling of tilting increases, as though the world is slowly swallowing him up. He is falling, falling ... then there she is, Amy, but she is not happy to see him. Her hands are pressed up against glass; she is screaming, terrified. Inexplicably they are rushing towards each other at a frightening speed.³¹ (Kunzmann 2006, 145)

³¹ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Für Harry ist seine tote Frau nicht nur ein Bild aus seiner Erinnerung, sondern eine agierende Erscheinung, die ihn bezüglich der Ermittlungen warnt und durch die Handlung hindurch begleitet. Nicht nur auf diese Weise verschwimmen die Grenzen zwischen den Heimsuchenden und den Heimgesuchten:

Bei dem Eindringling im Keller des Hauses handelt es sich um den unschuldigen José Cauto, der nach seiner Haftentlassung dem Verbleib von Claudette auf den Grund gehen will. Er gräbt den Keller um, weil Gerüchte besagen, sie sei von ihrem Vater erschlagen und hier verscharrt oder eingemauert worden. Harry verfolgt den Eindringling im Keller, ohne ihn zu stellen. Mehrfach wird er durch seinen eigenen Schrecken regelrecht blockiert: „A silence follows, both intruders listening for each other in the shadows.“ (Kunzmann 2006, 259) Der Eindringling deutet sich im Laufe der Handlung zu einem Spurensucher um und tauscht zeitweise seine Rolle mit dem Detektiv. Somit verschwimmen die Grenzen in der Ordnung des Zusammenlebens auf der Farm: das Wechselspiel der Rollen von Gastgeber, Gast, Eindringling, Beobachtetem, Spurensucher und Verbrecher geht damit einher, dass jegliche Souveränität von Willie als Gastgeber oder Harry als Detektiv untergraben wird.

3.1.3 Grenzgänger

Die Figuren des Romans sind alle auf ihre Weise fehl am Platze, und dies wird jeweils durch politische und sozialgeschichtliche Faktoren bedingt. Nicht nur begründet sich der merkwürdige gemeinsame Aufenthalt von Harry, José und der Familie Erasmus im Farmhaus in dem Unglück, dass José und Claudette früher aufgrund des *Immorality Act* auseinander gerissen wurden. Auch weitere Figuren im erzählten Raum wirken *displaced*:

Auch nach Ende der Apartheid ist der Bezirk am Northern Cape überwiegend Farmland von Weißen, die unter sich bleiben. Dabei existiert jedoch eine zunehmende Bedrohung: Die Bande von Sheik Kheswa begeht Überfälle und schreckt vor Mord nicht zurück. Sie repräsentiert eine marodierende Generation, die aufgrund der Geschichte ihres Landes – wie der Segregation und der erzwungenen Migration von Minenarbeitern – entwurzelt wurde und vaterlos aufwuchs. Ihre Gegenspieler sind weiße Polizisten, die die eigenen Leute decken, Schwarze hingegen verfolgen – dieser Umstand verbindet die Nebenhandlung der Bande mit der vergangenen ungerechtfertigten Bestrafung von José Cauto. Die Bande überfällt Transporter auf abgelegenen Straßen, Willie nimmt Gelder

dafür an, dass er sie Wege der Farm benutzen lässt und ihre Verbrechen deckt. Kheswas Leute stellen eine immer brutaler agierende Heimsuchung für den ganzen Bezirk dar. Harry tritt somit in ein Spannungsfeld ein, das ihm nicht bewusst ist: Er wird von Kheswa verfolgt und in die Irre geführt, weil sich dieser von ihm bedroht fühlt, ohne dass Harry davon weiss (Kunzmann 2006, 156). Willie sagt Kheswa zu, nichts zu verraten, was den räumlichen Handlungsspielraum der Bande gefährden könnte. Das bringt weit reichende Konsequenzen mit sich – etwa, dass er keine Polizei auf die Farm holen kann, obwohl sich seine Familie dort sehr bedroht fühlt.

Ähnlich fehl am Platze ist eine weitere Figurengruppe. Auf der *Oranje Genot* Farm leben einige Angolaner, die Willie als Wachleute dienen. Sie repräsentieren *displacement* im mehrfachen Sinne, denn ihre Anwesenheit begründet sich in dem früheren Krieg zwischen Südafrika und Angola. Sie arbeiteten damals als Spurensucher für die südafrikanische Armee und konnten später nicht in ihr Land zurückkehren, da sie als Verräter gegolten hätten. Sie leben abgeschieden und ohne feste Behausung auf dem Farmgelände, nur mit Zelt und behelfsmäßiger Einrichtung, wie während eines über seine Zeit hinaus andauernden Krieges. So scheinen sie außerhalb von ihrer Zeit und ihrem eigenen Raum hängengeblieben zu sein. Nicht nur im Sinne einer personifizierten Erinnerung an den *border war* stellen sie Heimsuchende dar. Die Männer sprechen weder Afrikaans noch Englisch, können also mit den Menschen der Region nicht kommunizieren. Derrida betont den wichtigen Halt in der eigenen Sprache für Menschen, die ihre Heimat verloren haben:

Die Frage des Fremden betrifft das, was beim Tod geschieht, dann, wenn der Umherwandernde in fremder Erde ruht. Allen „*displaced persons*“, Exilierten, Deportierten, Vertriebenen, Entwurzelten, Nomaden sind zwei Seufzer, zwei wehmütige Erinnerungen gemeinsam: ihre Toten und ihre Sprache. Einerseits möchten sie, zumindest als Pilger, gerne an die Orte zurückkehren, wo ihre begrabenen Toten ihre letzte Ruhestätte gefunden haben [...]. *Andererseits* betrachten die Exilierten, Deportierten, Vertriebenen, Entwurzelten, Heimatlosen, anomischen Nomaden, absolut Fremden die Sprache, die sogenannte Muttersprache, häufig weiterhin als ihre letzte Heimat, ja ihre letzte Bleibe.³² (Derrida 2007, 67-68)

Die eigene Sprache stellt sich für Derrida als Heimat dar, bietet sich als „zumindest das *Phantasma* eines Eigentums“ an (Derrida 2007, 69). So entsteht mit und bereits in ihr eine Heimatsuche. Im Falle der Angolaner ist es aber zugleich die Sprache, die ihre *dislocation*

³² Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

mit bedingt, sie über den Krieg hinaus von anderen separiert. Damit bedingt der Halt in der Sprache zugleich ihre Isolation im neuen Wohnort, der nur schwerlich eine Heimat werden kann. Denn Willie hat die Männer aus dem Grund angestellt, dass sie nicht mit anderen Leuten im Bezirk sprechen – also weder von der Bande berichten, noch die Gerüchte über den Spuk verstehen können. Denn in der ganzen Region gilt die Farm seit Claudettes Verschwinden als Herberge eines Dämons:

„Tell me,“ Sheik asked over his shoulder, „why do you have all those Angolans working on the farm?“ „No one else will work there. [...] The other blacks are too scared of setting foot on the property, and no white man is prepared to work for me.“ „Why not?“ Willie shrugged. „Your people are a superstitious lot, and the whites, I guess, are too proud to work for a poor farmer. [...] It's been like this since before I took over the farm – I mean that no one wants to work on that land. Klamm warned me it would be like this.“ (Kunzmann 2006, 109)

Das Unwissen der Arbeiter über solche Annahmen, die sich vage und unheilvoll in der Schwebe halten, lässt ihre dauerhaft provisorische Verortung auf der Farm unheimlich wirken, wie eine Irrfahrt auf der Suche nach einer Heimat.

3.1.4 Streuungen

Eine Konnotation des Unheimlichen ist etwas, das man im Englischen *creepy* nennt, etwas Kriechendes, Parasitäres. In *Salamander Cotton* finden sich viele Merkmale, die anzeigen, dass sich Ungutes überträgt, unter den Figuren, in der Sprache und im Raum. Die erste diesbezügliche Erwähnung macht die Witwe von Bernard Klamm, als sie anfangs im Roman über dessen Bosheit spricht: „He had a way in bringing out the worst in people, detective, and I suspect that, before your investigation is concluded, he will have affected you in that way, too. He was rotten, rotten to the core.“ (Kunzmann 2006, 34) Diese Ankündigung lässt eine Erwartung aufkommen, welche in die weiterführende Handlung hineinwirkt. Der Text spielt mit solchen Erwartungen und lässt ihnen eine eigene Dynamik innerhalb des Geschehens zukommen:

In diesem Sinne „streut“ sich die Angst vor einem Spuk auf der Farm über Jahrzehnte hinweg. Wie Harrys Recherchen in der Umgebung zeigen, wird ein Zusammenhang zwischen dem Verschwinden von Claudette und Zeldas Schnittwunden an den Armen

vermutet. Denn angeblich fanden sich solche Verletzungen auch an Claudette und weiteren Mädchen aus der Region:

You want to know what people tell me about that place? [...] They say a devil lives there. They say it walks upright, like a man, but is covered in spines the way a porcupine is. Some say it's half-burnt and the size of a child; others that it's tall like you, and tan-coloured with long talons and sharp teeth. They say this *kak* with the children started there, even that Klamm's daughter was the first girl taken by it. *Ja*, I know all about that. Even people like my wife believe it, too. It's not just the blacks. (Kunzmann 2006, 110)

Die Gerüchte bestehen schon länger als der Umstand, dass jemand oder etwas die Hunde der Farm getötet hat und in den Keller eingedrungen ist. Sie hängen mit dem unabgeschlossenen Fall zusammen, den Claudettes Verschwinden darstellt, und bestärken daher Zeldas Aussagen, von ihr verletzt worden zu sein. Während der Detektiv versucht, die fehlenden Teile des Rätsels zu visualisieren, begegnen ihm die Gerüchte wie schillernde Spektren, die immer wieder neue Facetten des Rätsels verkörpern.

The shop owner cackled with laughter when Harry told him where he was staying, enquiring whether he had seen the Klamm's creature yet. „[...] Klamm's daughter disappeared one night years ago, and she was never seen again. They arrested his right-hand man on the farm, but it was the devil that got her, some say – recollecting his dues, they claim.“ „And what sins did Klamm commit?“ asked Harry. „All kinds,“ came the cryptic reply. „That's why no one will work for Willie except those foreigners. [...] You must make sure you're indoors before darkness falls. Whatever this thing is, we've seen it here in town. It killed some dogs and a babe or two have disappeared. I'm a cautious man myself, so whenever I hear such things I just stay indoors with my bible handy. You just do the same and stay indoors, mister.“ (Kunzmann 2006, 185-186)

In den Gerüchten sind immer Wahrheitsbekundungen enthalten, die die jeweilige Version authentifizieren sollen und regelrecht beschwören. Der „Geist“ des Rätsels bleibt dadurch ebenso lange aufrecht erhalten, wie der Fall um Claudette ungeklärt bleibt. Obwohl die Dynamik des Geredes immer gleiche Effekte erzielt – Unheimlichkeit zu erzeugen und sich selbst zu perpetuieren – nehmen die Inhalte jeweils neue Formen und Betonungen an:

„I don't know anything about the devil. No, but my sister, she lives out that way, and she believes Bernard Klamm's daughter haunts the place. That deranged black man raped and killed her in the kitchen. Or was it the

bedroom? I can't remember. She's seen the girl, you know, my sister has. About four years ago, they were driving back from the diamond festival in Kimberley late one night, and there was this fine mist floating slowly over the road. But there was no fog and no clouds that night, it being as dry and cold as any normal April. Yet there was this white cloud hovering about. And she swears – that's my sister – that, the second they drove through it, the mist turned into a surprised-looking girl holding up her hands as if to ward off their car. A young girl, she was, no older than fourteen. The interior of the car went icy cold as they passed straight through it.“ „But I thought Claudette Klamm disappeared when she was nineteen?“ This was one fact Harry was sure of. The librarian shrugged. „Fourteen, nineteen, what does it matter when you're dead? The ghost looked fourteen when it passed through the windscreen.“ (Kunzmann 2006, 186-187)

Die Gerüchte bewirken, dass die Familie Erasmus isoliert bleibt und sich Zeldas Situation verschlimmert. Zelda schneidet sich aus Einsamkeit selbst mit dem Messer. Seit sie als schlechter Einfluss der Schule verwiesen wurde, was mit den Gerüchten im Bezirk zu tun haben konnte, verschlimmerte sich ihre Lage. Ihr Vater ignoriert oder maßregelt sie und verbietet streng, über Claudette zu sprechen. Infolge dessen bezieht Zelda ihr Unglück auf den Spuk: Ebenso einsam auf der Farm wie es auch Claudette gewesen war, sieht sie sich als deren Erbin „im Geiste“. Für Zelda ist dieser Geist nicht nur eingebildet – sie hat einen wirklichen Bezug zu Claudette, da sie sie in ihrer Situation in dem Farmhaus re-präsentiert. Aus diesem Grunde fühlt sich Zelda von dem Gerede über Claudettes Spuk persönlich betroffen und steigert sich weiter hinein. Dies wird bestärkt, indem ihre Mutter Martha den Glauben an Claudette als Untote im Keller aufrecht erhält.

Some days she comes in the form of a young girl, Zelda says; other days it's something with claws that traps her, cuts her. I never know when next it's going to happen. She knows when Zelda is alone and upset; she starts whispering things to my little girl. It started for her last year. I first thought it was her schoolteacher hurting her like that, but they told me to take my daughter out of school because she was upsetting the other kids. I still don't understand why *my* girl was the one who had to go. Claudette does it to others, too; even when *I* was at school, it was happening to other children. Claudette Klamm is Leopold Ridge's dirty secret, not just this house's.³³ (Kunzmann 2006, 191-192)

Letzten Endes bekräftigen sich also mehrere Einflüsse gegenseitig. Claudette erzeugt immer mehr Konsequenzen in der erzählten Gegenwart, ein Vorgang der Streuung, wie ihn

³³ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Derrida als „Generationen“ von Spektren versteht (Vgl. Kapitel 2.2.2, S. 32). Die Selbstverletzungen beschränken sich nicht nur auf Zelda, wie sich in der zuletzt zitierten Passage herausstellt. Es ist eine autodestruktive Angewohnheit, die sich unter Stress sozial verbreiten kann, wenn dies von der Umgebung begünstigt wird. In der Provinz, in der die Farm liegt, ist das der Fall:

The librarian glances around to check if anyone is listening to them. „There are these girls, mostly teenagers from Leopold Ridge, that hurt themselves for no reason one can think of. Some think it's her spirit that compels them to do so, and it certainly started with her – Claudette Klammm, that is. You won't find any mention in the papers because it's some local madness that just isn't news to us any more.“ (Kunzmann 2006, 230)

Um das Problem nicht angehen zu müssen, schließt man die auffälligen Kinder von der Schule aus. Dass schon Claudette Klammm Selbstverletzungen an sich vornahm, zeigt, wie lange dieses Übel weitergegeben wurde. Mit Harrys Wissen davon löst sich das Rätsel auf, das die Büchern über rituelle Verstümmelungen in Bernard Klamms Haus stellten. Er hatte versucht, den Verletzungen seiner Tochter auf die Spur zu kommen, die ebenso wie Zelda isoliert und einsam gewesen war.

Ein weiterer Vorgang der Streuung im Roman bezieht sich auf einen wirtschaftlichen Faktor, der den Raum in der Vergangenheit prägte und sich in der Gegenwart noch unerwünscht und beinahe unsichtbar, dort aufhält: Die Region um die *Oranje Genot Farm* war früher ein Abbaugelände für Asbest, das umgangssprachlich wegen seiner schillernden, faserigen Erscheinung *Salamander Cotton* genannt wird. Wie im Romantitel anklingt, beschäftigt sich die Handlung auch damit als Aspekt aus der Vergangenheit Südafrikas, welcher nicht vergehen kann. Eine Nebenhandlung widmet sich den Folgen des Asbestabbaus und der damit verbundenen wirtschaftlichen Macht. Bernard Klammm und Weitere versuchten, die frühen Erkenntnisse über gesundheitliche Folgen nicht bekannt werden zu lassen (Vgl. Kunzmann 2006, 342-344). Auf der *Oranje Genot Farm* befindet sich in der erzählten Zeit noch immer Asbest. Während die Arbeiter und Anwohner des ehemaligen Abbaugeländes, wie Willie Erasmus, an den Folgen leiden, konnte Bernard Klammm davon profitieren und lange ohne die Konsequenzen dieses Unrechts leben. Es gibt auch für dieses Problem keine Auflösung, ebenso wie das *displacement* vieler Figurengruppen bestehen bleibt. Allenfalls die Gerüchte und die Selbstverletzungen der

Mädchen in der Region können durch die Auflösung des Falls letzten Endes durch eine offene Kommunikation gemindert werden.

3.1.5 Spuren und Löcher

Spuren stellen die in einem Kriminalroman dramaturgisch notwendigen Anteile des Rätsels und seiner Auflösung dar. Wie ich bezüglich des dritten Strukturmerkmals dargelegt habe, können Spuren der Auslassung eine „anwesende Abwesenheit“ repräsentieren. Im Roman finden sich Löcher und Auslassungen sowohl in der Form von Verborgenen als auch in Form räumlicher Löcher.

Das Verborgene teilt sich in zwei Gruppen auf: Es gibt die Dinge – wie die Gerüchte über Claudettes Spuk – die über mehrere Generationen hinweg nicht ausgesprochen werden sollen, aber immer wieder angedeutet werden: „I said it spreads real quick, which means I don't like it spreading further, which means I don't want to be talking about it.“ (Kunzmann 2006, 163) In solchen Aussagen liegt eine unfreiwillige Komik – aber durch ihre Wiederholung wirken sie wie eine Beschwörung dessen, was eigentlich Ungesagt bleiben sollte: „I'd appreciate if you don't talk about ghosts and haunted houses in front of my daughter.“ „Ghosts?“ „Yes, fucking ghosts. I don't want you encouraging them, you hear me?“ (Kunzmann 2006, 152) Daneben gibt es die Dinge, über die innerhalb der Familie Erasmus gänzlich geschwiegen wird, wie Willies Krankheit und seine Zusammenarbeit mit Sheik Kheswa, wenngleich sich diese Geheimnisse im Zuge der Investigation auflösen.

Bei alledem kreist Harry selbst relativ hilflos an der Oberfläche, mit dunklen Ahnungen und der melancholischen Besetzung durch seine tote Frau beschäftigt. Seine Spurensuche hat viele *dead ends*, ständig „wittert“ er etwas, anstatt tatsächlich etwas auszugraben, wie wenn er den Garten des Farmhauses inspiziert: „The unmistakable miasma of death arises from near the spot [...] Harry heads to the direction of the odour, and spots a deep hole in the ground, flies buzzing over it, and two dung beetles scampering around its rim.“ (Kunzmann 2006, 188) Tatsächlich liegt Claudettes Skelett in einem solchen Brunnenloch unter toten Tieren begraben. Harry nähert in der zuletzt zitierten Textstelle einem dieser Löcher, aber lässt alsbald wieder davon ab (Vgl. Kunzmann 2006, 188). Die Anzahl solcher räumlichen Löcher ist groß – meist stellen sie ein Grab oder die Suche nach einem solchen dar, aber auch Asbestminen und vergebliche Brunnenbohrungen unterhöhlen den erzählten Raum. Willie Erasmus wirft seit Jahren die verstorbenen Tiere

der Farm in solche Löcher, in der Hoffnung, dass sich ihre Krankheiten auf diese Weise nicht verbreiten. Auch im Keller werden Löcher auf der Suche nach Claudettes Skelett ausgehoben. Hier wurde sie zuletzt lebendig gesehen als ihr Vater sie einsperrte, um zunächst José Cauto zu bestrafen. Da sie seither verschwunden blieb, generierte sich der Keller zu einem Bezugspunkt lokaler Mythen. Die Spurensuche des Detektivs und von José Cauto verlaufen überwiegend hier, daher wiederum auch ihre gegenseitige Verfolgung. Auf diese Weise sind Spuren und Löcher im Text miteinander verwoben.

Ohnehin eignen sich Keller in der Literatur gut für einen Effekt des Unheimlichen: Gaston Bachelard widmet dem Dualismus von Keller und Dachboden einige Ausführungen, in denen er die psychologischen Theorien C.G. Jungs aufgreift. Demnach sind beide Räume mit Ängsten besetzt. Ähnlich wie ein Dachboden wird ein Keller für die Lagerung desjenigen genutzt, was die Bewohner nicht in der alltäglichen Ordnung ihrer Wohnräume haben wollen und aussondern. Bachelard unterscheidet jedoch: „Im Speicher kann die Erfahrung des Tages immer wieder die Ängste der Nacht auslöschen. Im Keller verharren die Dunkelheiten Tag und Nacht.“ (Bachelard 2011, 44) Das Ausgesonderte wird also still und gleich bleibend im Keller konserviert. Das lässt an das Unbewusste denken und, wie Bachelard darlegt, an eine Phänomenologie der Angst: „Dann ist der Keller vergrabener Wahnsinn, vermauertes Drama. Die Berichte von Verbrecherkellern hinterlassen im Gedächtnis unauslöschliche Spuren, die man nicht gerne vertieft [...]“ (Bachelard 2011, 45) Entsprechend verhält es sich im Falle des Kellers im Farmhaus, auch wenn Claudette tatsächlich in einem Loch im Garten liegt.

Wie sich schließlich herausstellt, wurden sowohl Claudette als auch Bernard Klamm vom selben Täter getötet: Obed, ein Junge aus der Arbeitersiedlung der Farm, begann mit Claudettes Mord seine Rache an ihrem Vater. Obeds Vater hatte in Klamms Minen gearbeitet und war nach einem Arbeitsunfall vor den Augen des Sohnes verblutet, weil es Klamm zu lästig war, ihn ärztlich versorgen zu lassen. Obed tötete Claudette heimlich im Keller, während ihre Eltern José Cauto bestrafen, und warf ihre Leiche in ein Brunnenloch, wo sie im Laufe der Jahre von Tierkadavern bedeckt wurde (Vgl. Kunzmann 2006, 392-393, 407). Sie wurde niemals wirklich gesucht, weil zwischen Klamm und der Polizei die Vereinbarung bestand, Cauto zu verurteilen und die illegitime Beziehung des Paares einfach zu vertuschen. Das bedeutet, dass Apartheidsgesetze, beziehungsweise die Umsetzung derselben auf privater Ebene, den ursächlichen Bruch bedingten und Strategien

des Verbergens dessen Konsequenzen streute: Trotz einer Aufklärung des Kriminalfalles und des Rätsels um Claudette, und obwohl sich ein neuer Anfang wenigstens für Martha und Zelda Erasmus andeutet, bleiben Heimsuchungen bestehen:

A few steps forward ... and a few back; Harry has realized he will be haunted for a long time yet by his wife's death, just as the community around Leopold Ridge will continue to bear the scars of its asbestos history, and will tell the story of the haunted girl who passed on her unhappiness to succeeding teenagers. Cauto was haunted by the love he lost, as Campbell could never forget her own fateful role in the disappearance of her daughter, and as Obed had kept alive a burning vengeance for the death of his father. All these thoughts revolve like a dance in Harry's head: steps forward, steps backward, some twirls and circles coming to an end, some of them destined to be repeated. (Kunzmann 2006, 436)

3.1.6 Zwischenfazit

1. Ordnung

Der Roman präsentiert ein literarisches Heim, das aufgrund von mehreren unterschiedlichen Faktoren verstörend wirkt. Dies führt zu einem ausgeprägten ästhetischen Effekt des Unheimlichen, der in der Ordnung dieser erzählten Heimat als von vornherein gegeben erscheint. Familie Erasmus kann die Farm weder instand halten noch ihre Grenzen verteidigen, ihr Zuhause wird von mehreren Seiten zugleich eingenommen. Aufgrund ihrer Strategien des Verbergens können sie sich nicht wehren, beispielsweise nicht die Polizei rufen, weil Willies Geschäft mit der Bande dies verbietet. Frieden in einer Heimat hat keine der Figuren im Roman gefunden, alle wirken *displaced* an ihren Handlungsorten und stören oder verstören andere. Die Obrigkeit von Willie Erasmus als Gastgeber wird schon innerhalb seines Hauses doppelt in Frage gestellt durch zwei Figuren, die diejenigen Aspekte an die Oberfläche bringen, welche der Gastgeber selbst zu verbergen sucht. Dabei tauschen die beiden, José und Harry, wiederum untereinander ihre Rollen als Verfolger und Verfolgter. Das Farmhaus selbst wirkt karg und bedrohlich, Mutter und Tochter empfinden ihr Leben dort als ausweglos, der Vater erst recht, da er aufgrund seiner Arbeit mit dem Asbest bald sterben muss. Die vielen Löcher auf der Farm verkörpern als leere Gräber, Verstecke im Farmhaus oder auf der Suche nach einem Skelett ausgehobene Löcher eine Spurensuche mitsamt falscher Fährten. Insgesamt stellt sich der erzählte Raum als ein die problematische Vergangenheit konservierendes Behältnis dar.

2. Störungen

„Mehrdeutige Störungen in (Wohn-) Räumen“ finden in allen drei Formen, die das erste Strukturmerkmal gemäß dieser Arbeit annehmen kann, zugleich statt: Auf psychologische Weise bei dem von seiner Frau heimgesuchten Detektiv, durch eine Gast-Besetzung und ihr mehrdeutiges Spiel zwischen Gastgeber und Gast, sowie in der kontextorientierten Form: Die erzählte Heimat wird von Eindringlingen wie José, der Bande und dem wenig willkommenen Gast Harry regelrecht durchdrungen und weist mehrere Merkmale des *gothic mode* auf. Dadurch, dass alle Formen des ersten Strukturmerkmals vorzufinden sind, ist das Unheimliche im Text allgegenwärtig, aber auch diffus.

Das zweite Strukturmerkmal der „wiederholten Hinweise auf einen ursächlichen Bruch“ findet seine Form nicht in einem Trauma. Das könnte der Fall sein, wenn man dieselbe Geschichte anders erzählt, aber der Roman weist eine relativ geringe psychologische Anbindung an seine Figuren auf. Durch das breite Spektrum an politischen, historischen und individuellen Umständen präsentiert *Salamander Cotton* viel eher ein Panorama der Heimsuchungen: Die wiederholten Hinweise sind vielgestaltige Facetten auf mehreren Ebenen, zugrunde liegt ihnen nicht ein ursächlicher Bruch, sondern mehrere, deren „Streuung“ ein allgemeines Mit-Sein von Gegenwart und Vergangenheit erfordert. Im Bezug auf die konkrete südafrikanische Situation werden Brüche thematisiert, die sich in den staatlichen Gesetzen der Apartheid und in ihrer privaten Umsetzung begründen: die gewaltsame Trennung von José und Claudette, die aus der Segregation und Minenarbeit resultierende Entwurzelung von Menschen, im weiteren Sinne auch der *border war* und das daraus folgende *displacement* der Angolaner. Diese Brüche sind jedoch nicht in dem Sinne kontextorientiert, dass von der erzählten Gegenwart des Romans aus verklärte Rückschau in die Vergangenheit stattfinden. Die kontextorientierte Form wird dadurch geschwächt, dass die vielen Handlungsstränge zum Eindruck einer Allgemeingültigkeit des Spukhaften führen. Selbst der Bruch, den die Strafe an Claudette und José Cauto darstellt, wurde durch Claudettes vereinsamte Lage auf der Farm und gegenüber ihrem Vater mit bedingt. Diese Faktoren sind thematisch im Roman ausgebreitet und entwickeln sich durch die erzählte Zeit hindurch weiter. Daher, sowie aufgrund der inhaltlich evozierten Nähe von „Geist“ und „Geistern“, argumentiere ich, dass sich das zweite Strukturmerkmal in *Salamander Cotton* zuvorderst in Form der Spektralität ausdrückt.

Das dritte Strukturmerkmal der „problematischen Innen-Außen Konfiguration“ besteht deutlich in den Formen des Verborgenen und der performativen Auslassungen. Die Spannung in der häuslichen Ordnung und das Perpetuieren der Heimsuchungen begründen sich dadurch, dass vieles nicht gesagt werden darf. Diese Tabus betreffen besonders Zelda, die nicht ausdrücken kann, was wirklich mit ihr geschieht. Die Figuren verharren oft in angstvollen Schrecken, Schweigen und Zaudern, letzteres wird im Falle des Detektivs wiederum durch dessen melancholische Besetzung begünstigt – er ist häufig mehr mit seinen inneren Vorgängen beschäftigt als mit der Auflösung des Falls. Nicht nur äußere Grenzen und Ordnungen des erzählten Raumes werden in Frage gestellt, auch zwischen dem Detektiv, dem Gastgeber und dem verfolgten Eindringling im Keller verschwimmen die Abgrenzungen. Sogar im Bewusstsein des Detektivs sind innen und außen nicht klar voneinander zu trennen, wie sich anhand seiner Visionen zeigt. Löcher und Behältnisse spielen eine Rolle im Sinne des *locked-trunk motif* in der Kriminalhandlung sowie in der räumlichen Gestaltung mehrdeutiger Spuren im Roman.

3. Auflösung

Im Laufe der Ermittlungen erscheinen Bruchstücke der Vergangenheit und ihrer Konsequenzen, die man als Spektren früheren Unrechts verstehen kann. In der erzählten Gegenwart werden sie gerade durch eine Verneinung ihrer Existenz heraufbeschworen: José Cauto ist kein Dämon, sondern versucht Claudettes Verschwinden aufzuklären, Zeldas Schnittwunden wurden nicht durch den Geist von Claudette bedingt, zumindest nicht im Sinne eines Gespenstes. Es ist jedoch der Fall, dass der „Geist“ des jeweiligen Rätsels im Raum steht und den Figuren zusetzt.

Der Geist im Farmhaus stellt zwar eine falsche Fährte innerhalb der Kriminalhandlung dar, die vordergründig spukhaften Motive lösen sich zugunsten von realistischen Erklärungen auf, aber dies kann die umfangreichen Heimsuchungen, die sich im Text präsentieren, nur zu kleinen Anteilen beilegen. Die erzählte Welt geriet in der Zeit der Apartheid aus ihren Fugen und die Heimsuchungen stellen plausible Konsequenzen der Vergangenheit dar, welche sich immer weiter „streuen“ – wie die Gerüchte, die Selbstverletzungen und das Asbest. Auch eine strukturelle Heimatlosigkeit der Figuren bleibt bestehen. Die Heimsuchungen in *Salamander Cotton* haben dadurch einen spektralen Charakter, was Bezüge zu ihren zeitgeschichtlichen Bedingungen nicht ausschließt. Die „Weite“ des Musters erzeugt jedoch eine Allgemeingültigkeit, die Handlung macht letztendlich keine

prägnantere oder spezifischere Aussage, als dass Südafrika von seiner komplexen Vergangenheit heimgesucht wird.

3.2. Rachel Zadok: *Gem Squash Tokoloshe* (2005)

Wie *Salamander Cotton* handelt auch dieser Roman vom Leben weißer Südafrikaner auf einer Farm, diesmal im Norden des Landes. Die von der Protagonistin Faith erzählte Handlung wird von einem kurzen Zusatz umschlossen: Die ersten und die letzten Seiten des Romans sind in einer schwer verständlichen Grammatik verfasst. Sie berichten von einem Dämon mit dem Namen Dead Rex und dessen Eingreifen in das Leben der Protagonistin. Erst auf den letzten beiden Seiten klärt sich der Inhalt dessen auf, zu Beginn ist noch unklar, wovon hier die Rede ist:

Shadow to shadow, no eyes see, no minds believe. Dead Rex is forgotten, long gone from man's memory in this place. No one remember the soul stealer, no one appease him, no one protect himself, no more. He lick, lick the pain, taste for screams. There's begging about, a pleading. The old souls stir in his gut, they eat at him as he ate them, hungry. [...] He draw near to her lips, he long to kiss her pain. He pucker and probe and suck her mouth, draw out her screams. (Zadok 2005, 1-2)

Abgesehen von diesem Zusatz über Dead Rex auf den ersten und letzten Seiten des Romans teilt sich die Handlung von *Gem Squash Tokoloshe* in zwei Kapitel auf. Das Erste stellt eine Rückschau dar, die Protagonistin Faith berichtet darin von ihrer Kindheit auf der Farm, beginnend im Jahr 1986. Im zweiten Kapitel, das sich in der erzählten Gegenwart im Jahr 1999 abspielt, erzählt Faith als Erwachsene in Johannesburg von den Konsequenzen ihrer Kindheit. Diese führen sie zurück auf die Farm und zu einer Auseinandersetzung mit ihrer Vergangenheit.

3.2.1 Die Ordnung der erzählten Heimat

Zu Beginn der Haupthandlung, in Faiths Rückschau, ist die Protagonistin knapp acht Jahre alt. Der Farmbetrieb ihrer Eltern wurde wegen einer anhaltenden Dürre eingestellt, die Arbeiter konnten nicht mehr bezahlt werden und haben den Ort verlassen. Ihr Vater Marius arbeitet seither als Handlungsreisender, sodass Faith und ihre Mutter Bella alleine

zurückbleiben. Bella hat den festen Glauben an auf der Farm lebende geisterhafte Kreaturen. Sie warnt ihre Tochter vor den dunklen Mächten der *fairies* und *demons*, die eine Mischung aus europäischen und afrikanischen Folklore-Gestalten darstellen. Somit sind sie eben solche Mischlinge, wie sich auch Bella als halbe Engländerin empfindet: Sie fühlt sich aus diesem Grunde von den Buren der Gegend ausgegrenzt, tatsächlich leben sie und ihre Tochter beinahe isoliert. Faith wächst umgeben von Bellas Liedern, Bildern und Geschichten über die geisterhaften Kreaturen auf, sie nimmt sie als omnipräsent und bedrohlich wahr. Dieser Glaube ließe sich als Einbildung auslegen, gäbe es nicht die ersten und letzten Seiten des Romans als Zusatz über den Dämonen Dead Rex, dem bedrohlichsten unter diesen Wesen.

Äußerer Verfall und eine lebendige innere Welt bilden die Grundlagen von Faiths Leben auf der Farm. Mutter und Tochter leben vom Verkauf selbst angebauten Gemüses auf dem wöchentlichen Markt, sie sind Außenseiter unter den Marktfrauen. Ihr Alltag wird durch das vergebliche Warten auf Regen und auf den Vater Marius bestimmt. Die Verwahrlosung der Farm bis hin zum unbrauchbaren Telefonanschluss erinnert an *Salamander Cotton*, denn auch hier erscheint das Farmhaus isoliert und unheimlich. Faith kann ebenfalls nicht zur Schule gehen, weil ihre Mutter nicht für die Schuluniform aufkommen kann oder will. Das Zusammenleben im kleinen Farmhaus folgt den Regeln von Bellas geistiger Welt. Demzufolge wohnen die meisten der *fairies* in einem verwilderten Garten der Farm, wohin sich Bella häufig alleine begibt.

I'd lived on the farm from the day I was born, and as long as I could remember, I'd been surrounded by fairies. They lived on the peripheries of my vision, well hidden from my curious eyes, but I knew they were there. Mother was forever warning me about the dangers of bad fairies: „Don't go into the orchard alone, Tit Tit Tay will steal you and turn you into a monkey child.“ (Zadok 2005, 7)

Die Perspektive der Protagonistin, die wenig mit ihrer Mutter spricht und kaum mehr kennt als das Leben auf der Farm, ist radikal durch diese Glaubenswelt geprägt. Durch ihre tief sitzende Angst vor den Kreaturen steht der Ort in einem düsteren und magisch wirkenden Licht. Faiths Orientierung in ihrem Zuhause wird vor allem durch die Warnungen ihrer Mutter geleitet, es gibt demnach keinen sicheren Ort auf der Farm.

Das Haus wird nicht verbarrikadiert wie dasjenige in *Salamander Cotton*, es hinterlässt auch an sich keinen unheimlichen Eindruck. Ich argumentiere, dass der Effekt von Unheimlichkeit in dieser fiktiven Heimat durch eine ausgeprägte Liminalität erzeugt wird.

Bella portraitiert die Kreaturen in Bildern, die an den Wänden des Farmhauses hängen. Sie macht ihrer Tochter weis, sie stamme nicht von Marius, sondern von den fairies ab. Aufgrund dessen und von den Ähnlichkeiten, die Faith zwischen dem an der Wand hängenden Bild von Dead Rex und sich selbst zu erkennen glaubt, befürchtet sie, sein Kind zu sein.

I backed away slowly, not willing to believe what my eyes were telling me. My whole life was a lie. I wasn't even a person like other people were. I was something else, a halfling, a changeling. I knew from the fairy stories Mother read to me that people hated halflings, left them in the woods to die. That was probably why Papa had left, because he knew and he hated me [...]. Still Dead Rex mocked me. I screamed and threw the compact at the painting. It bounced off, flying back and hitting me on the forehead. [...] I wanted to throw it at him again, but as I lifted it up I saw my face, contorted with rage, in the round glass. It was the same nasty expression that Dead Rex wore. I felt dizzy, sick. The walls of the room suddenly seemed much closer. I closed my eyes, feeling a stifling flush of heat rush up my neck into my head. I opened my eyes but the room was gone, replaced by millions of tiny points of light. (Zadok 2005, 133-134)

Zudem erklärt Bella das Verschwinden von Moses, des letzten Arbeiters auf der Farm, durch einen im Keller hausenden Tokoloshe, eine mythologische Figur, die durch Dead Rex dazu befähigt worden sei, Moses zu „holen“. Die Räumlichkeiten des Kellers verbergen also auch in diesem Roman als etwas Ungutes. Es drückt sich jedoch noch ein anderes konkretes Problem in Bellas Aussage aus: Faith erhält im Verlauf der Handlung niemals Gewissheit über das Verschwinden der ihr bekannten Menschen oder Tiere, wodurch sie sie auch nicht betrauern kann. Die entsprechenden Situationen lassen sich als Traumata auslegen, denn die Art, wie Faith sie verliert, ist nicht fassbar für sie – beispielsweise in den Fällen von ihrem Vater und ihrem Hund:

Als Faith einmal auf dem Markt von anderen Kindern geärgert wird, hört sie, dass ihr Vater mit einer Frau aus einer Gaststätte zusammen sei und seine Familie deswegen verlassen habe. Faith verrät das ihrer Mutter, die sie daraufhin an ihrem Geburtstag in jener Gaststätte aussetzt. Erst nach vielen Stunden hilflosen Wartens und einer Ohnmacht ruft

eine Kellnerin, vermutlich die neue Freundin von Marius, diesen an. Er bringt Faith zurück zur Farm, wo sich Bella verbarrikadiert hat. Bei seinem Einbruch in das dunkle Haus wird er, die Tochter im Arm, vom Hund der Familie angefallen. Bella schießt im Dunklen und trifft den Hund. Faith wird im Glauben gelassen, es sei ein Monster gewesen, welches sie und ihren Vater in der Dunkelheit angegriffen habe. Nach einer gewalttätigen Auseinandersetzung mit Bella geht Marius für immer. Nicht nur der Vater verschwindet damit auf undurchsichtige und unheimliche Weise – Faith muss mit Bella den geliebten Hund begraben, ohne zu wissen, dass es sich um ihn handelt. Denn ihre Mutter sagt ihr, das vergrabene Bündel sei das Monster, das mithilfe eines Steines unten im Grab gehalten werden müsse, da es sonst wiederkommen könne (Vgl. Zadok 2005, 56). Faith muss daher annehmen, dass ihr einziger Gefährte von den Kreaturen gefangen wurde.

Die nächsten Wochen verbringt Bella eingeschlossen in ihrem Zimmer, Faith ist auf sich allein gestellt und kann keinen Kontakt zu ihrer Mutter herstellen, sie hat Angst vor der für sie mittlerweile fremd wirkenden Frau. Einen radikalen Rückzug in das eigene Zimmer versteht Roland Barthes in *Wie zusammen leben* als spezifische Form der Idiorrhymie. Ihm zufolge ist das eigene Zimmer der Raum, „den das Subjekt als Erweiterung seines eigenen Körpers verstehen kann“. (Barthes 2007, 100) Besonders ein elterliches Schlafzimmer versteht er als „symbolischen autonomen Ort“, einen geschützten Raum, in dem sich eine Vermengung aus Schatz (wie etwa versteckter Schmuck) und Geschlecht, Geheimnis und Eigentum befindet. Einen Rückzug in das eigene Zimmer verkörpert gemäß Barthes Ambivalenz: Das Zimmer stellt einen „Ort des Kampfes mit dem Dämon“ dar, sofern es kein „Symbol des Schutzes, der inneren Sammlung, der Identitätsbildung“ ist. (Barthes 2007, 104)

Diese Betrachtungen sind in *Gem Squash Tokoloshe* in beiderlei Hinsichten zu verstehen: Zum Einen befindet sich im elterlichen Schlafzimmer ein „Schatz“, den der zunächst verschlossene Schrank des Vaters für Faith darstellt. Darin befinden sich dessen letzten verbliebenen Gegenstände, ein Fernglas und ein Gewehr. Zum Anderen ist das Innere der Mutter für Faith ein Geheimnis, undurchschaubar und beängstigend, denn diese agiert unvorhergesehen, willkürlich und wie ferngesteuert.

Das entspricht dem Hauptmerkmal des Unheimlichen in *Gem Squash Tokoloshe*: Für Faith ist nicht klar, ob ihre Mutter „echt“ ist oder nicht. Was das Zusammenleben in diesem Zuhause angeht, steht alles auf der Schwelle zwischen Realität und Phantasma – die dadurch erzeugte Liminalität markiert das in diesem Text besonders ausgeprägte dritte Strukturmerkmal der „problematischen Innen-Außen Konfiguration“.

Aus Sorge um das vernachlässigte Kind stellt eine Nachbarin Bella die Haushälterin Nomsa zur Seite. In ihr findet Faith eine rational denkende und liebevolle Vertraute, woraufhin Bella eifersüchtig versucht, ihr Kind gänzlich zu sich und den Kreaturen zu holen. Faith fällt oft in eine Trance-ähnliche Starre und nimmt dabei die ihr unheimlichen Wesen wahr. Auch wenn die Zeit der Vernachlässigung und des Hungers durch Nomsas Hilfe beendet wird, ist Faiths Leben noch immer aus den Fugen geraten. Häufig erbricht sie und wird ohnmächtig. Es kommt vor, dass sie danach an einem anderen Ort erwacht als dem, an welchem sie in Ohnmacht fiel. Dies lässt sich oft durch eine Versorgung von Nomsa erklären, die Faith findet und woanders hin trägt. Aufgrund von Faiths Wahrnehmung der Kreaturen bei einer drohenden Ohnmacht ist deren Einwirken jedoch auch nicht auszuschließen:

I felt sick. Black dots swam in front of the edges of my vision, landing on my face with prickly legs, then went up my nostrils and filled my mouth. Mother's broken face bobbed between the dots and I slid downwards. Everything went black. I struggled to breathe; it felt like there was a heavy weight on my chest. Someone lifted me up and I felt myself moving. The smell of sulphur and copper stung my nose. I forced my eyelids apart, my vision rolled, a congealing red pool, sharp yellow teeth, a lolling tongue. Eyes, gelatinous and murky, stared up at me. I pulled away from the ghoulish sight and slipped into darkness. (Zadok 2005, 53-54)

Der erzählte Raum der Farm wird auf eine Weise vermittelt, in der sich ein Dasein der Kreaturen nicht mehr wegdenken oder ausschließen lässt. Völlig gegensätzlich dazu stellt sich Johannesburg im zweiten Teil des Romans dar. Faith erzählt von der Stadt als einem vielfältigen und lebendigen Ort. In fast jeder Erwähnung der Straßen und Viertel, durch die Faith sich bewegt, drückt sich die stetige Veränderung der jeweiligen Gegend aus.

I know these streets, though they've changed so much since I first came here. The white walls and tiny well-cared-for gardens have been replaced with peeling paint and weeds. [...] It's a strange mix though: woven in

amongst the slums are artists, musicians, writers. Open studios here have artists exhibiting their work while street kids, wise to the rich patrons, flog their scribbles for five rand apiece. (Zadok 2005, 188)

Diese geschilderte Weiterentwicklung in der Stadt kontrastiert Faiths Wahrnehmung der Farm, die von Liminalität bestimmt ist.

Bei ihrer Rückkehr als erwachsene Frau stellt Faith fest, dass sich die Farm nicht wesentlich verändert hat. Ihre Eindrücke sind düster: „It feels like a tomb.“ (Zadok 2005, 261) In den vergangenen fünfzehn Jahren hat niemand im Haus gewohnt. Keiner der Pächter, die anstelle des Farmhauses lieber in provisorischen Hütten leben, blieb länger als ein Jahr. Der Ort gilt in der Gegend als verflucht und wirkt durch seinen Stillstand beinahe anachronistisch: „All the furniture, with a few exceptions, seem to be the same. It's just my family and our personal belongings that are missing. It almost seems as if the house has been waiting for us to come back, frozen in time, patient.“ (Zadok 2005, 265) Die alte Heimat ist ein konservierendes Behältnis der Vergangenheit – ein Motiv, das sich in den meisten der in dieser Arbeit untersuchten Texte finden lässt.

3.2.2 Verschränkungen: Blicke und Ausgewechselt-Werden

Die Kreaturen auf der Farm verkörpern eine unsichere Trennung von real und unreal, sie sind wechselhaft sichtbar oder unsichtbar, lebendig oder nur auf den von Bella gemalten Bildern festgehalten. Durch wechselseitige Blicke scheinen sie belebt zu werden und Macht auszuüben. Faith befürchtet, wenn sie den Kreaturen in die Augen sähe, würden diese von ihr Besitz ergreifen und ihren Körper besetzen. Es gibt es mehrere Hinweise darauf, dass mittels von Blicken Verkehrungen stattfinden könnten, so wie in der folgenden Textstelle:

I stared at the window for a long time, until the silky reds of dusk drew the last light from the sun. Twilight, the fairy time. I turned, stepping out from behind the shed, until I could see the silhouettes of citrus trees, cut-out against the burning sky. They called to me, in the way I imagined the fairies called to mother. The orchard was where Dead Rex reigned and somewhere in that orchard, perhaps inside trees, the souls of his victims were trapped. Suddenly everything made sense. Dead Rex had stolen mother's soul: perhaps she'd accidentally looked him in the eyes. (Zadok 2005, 82)

Auch die Blicke ihrer Mutter verstören Faith, denn sie ist nicht sicher, ob es sich wirklich um Bella handelt: „Are you afraid of me, Faith?“ Her voice was like a deep bell, so much like my mother's voice that if I closed my eyes I would be able to conjure her on that sound alone. I looked at the woman who sat in front of me now and asked myself the same question.“ (Zadok 2005, 99)

Das literarische Motiv der unheimlichen Blicke entspricht der psychologischen Form von Heimsuchung wie in 2.1.1 dargelegt. Die Tradition des Motivs in der Literaturgeschichte geht mit den Annahmen einher, dass die Augen ein Spiegel oder Tor der Seele seien und man durch sie in einen Abgrund oder eine Leere blicken könne (Johnson 1995, 11). Faiths Angst vor den Blicken der Kreaturen und ihrer Mutter lässt sich mithilfe von Royles Ausführungen über dieses Motiv erklären: Royle bezieht sich auf die Deutungsgeschichte von E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“ (1816): In dem Text habe der Protagonist die in Kindheitserlebnissen begründete Angst, seiner Augen beraubt zu werden. Er verliebe sich in eine künstliche Frau und verliere sich schließlich in dem Wahnsinn seiner unsicheren Betrachtungen. Der Psychologe Ernst Jentsch formuliere diesbezüglich in seinem Aufsatz „Über die Psychologie des Unheimlichen“ (1906) eine Unsicherheit des Lesers darüber, inwieweit literarische Figuren generell lebendig oder vielmehr automatisch und gesteuert seien. (Royle 2003, 39-40) Freud gehe, so Royle, in „Das Unheimliche“ noch einen Schritt darüber hinaus und spreche dem Text eine Unheimlichkeit dahingehend zu, dass von der Angst erzählt werde, man könne seiner Augen beraubt und dadurch fehlgeleitet, „blind“ in seinen Betrachtungen werden.³⁴ (Royle 2003, 39-41) Das Motiv des Blickes zielt in diesem Sinne auf eine Unsicherheit zwischen eigener Wahrnehmung und Außenwelt ab. Es tut sich, so Royle, eine tiefe Verunsicherung darüber auf, was wirklich „da“, also äußerlich vorhanden und real ist (Royle 2003, 45). Solche möglicherweise trügerischen Blicke erzeugen eine spezifische Erfahrung der Liminalität, sie werfen Fragen um eine mögliche Abgrenzung von innen und außen, Einbildung und Realität auf.

In *Gem Squash Tokoloshe* äußert sich das besonders durch Faiths Angst vor den Blicken ihrer Mutter:

³⁴ Anm.: Ironischerweise, so erklärt es Nicholas Royle, sei es genau das, was in Freuds Interpretation geschehe. Denn Freud formuliere eine kurze Zusammenfassung von „Der Sandmann“, in welcher er nicht auf die multiplen und höchst interessanten Erzählperspektiven des Textes eingehe. Für Freud stehe seine eigene Angst im Vordergrund, also die Reaktion, welche die Lektüre von „Der Sandmann“ in ihm persönlich auslöse. So bleibe Freud seinem eigenen Fokus auf die Angst vor dem Verlust der Augen, welche er in Bezug zu Kastrationsangst stellt, verhaftet. Freud habe somit selbst einen „starren“ Blick. Seine Zusammenfassung des Textes mit dem Unterschlagen der vielschichtigen Erzählperspektiven komme, so Royle, einer Beraubung der ursprünglichen Sicht, einer Ersetzung des ursprünglichen Textes nahe. Vgl. Ebd., 39-41)

She looked back at me, narrowing her blue eyes. Her focus bored into me, unblinking, drilling through my skin into my gut until my stomach twisted into a knot. I looked away, trying to break her stare, but she didn't move and i was forced to look back up at her. I felt a twinge of fear as I watched her, tall and sturdy, her hair white snakes uncoiling over her shoulders. I couldn't take my eyes off her, fearing that if I did she would turn into something bad, something that was not my mother. (Zadok 2005, 15)

Neben der Unsicherheit der Protagonistin darüber, ob ihre Mutter von den *fairies* besessen sei, finden sich weitere Variationen des Motivs: Faiths hat Angst, durch das Anblicken der Kreaturen von denselben „eingenommen“ zu werden, was insbesondere Dead Rex betrifft. Daher warnt sie ihren Hund:

Never look him in the eyes. [...] He'll lock you away inside your head and you'll be able to see everyone else, but no one will be able to see you. [...] And you won't be able to move, no matter how hard you try, not your arms or your legs, you won't even be able to turn your head. (Zadok 2005, 9)

Eine andere Variation sind die Bilder fehlender Augen, wie etwa im Falle eines Traumes von Faith über ihre Mutter, die sie aus leeren Augenhöhlen anschaut (Vgl. Zadok 2005, 77). Für Faith enthalten jedoch nicht nur Augen, sondern auch sämtliche Winkel und Hohlräume des Hauses eine höchst unheimliche „Füllung“:

In the periphery of my vision I could see the heads of the bad fairies that crowded into the room through holes they had gnawed in the floorboards. They bowed down, ducking their jaundiced heads under the fragmented edges of the wooden boards. I heard Mother's voice, soothing them: „Come back, come back to me.“ No, I wanted to cry out, but my tongue felt too thick to speak, swollen by my poison. No, Ma, don't call them. All around I saw them, nesting in their holes under the house, little tar-black babies clutched to turmeric breasts, swarming, like wasps in a hive, crawling over each other in their eagerness to get closer to Mother. (Zadok 2005, 80)

Faiths Heimat wird diesen Eindrücken nach völlig von den Kreaturen durchdrungen. Die bedrohlichen Eindringlinge sind nun nicht außen oder auf der Schwelle ihrer Heimat, sondern bereits im Inneren.

Eine Ausnahme stellt der Schrank ihres Vaters dar, in dem dessen letzten verbliebenen Sachen eingeschlossen sind. In Faiths Versuchen, den Schrank zu öffnen, äußert sich das in den Vorüberlegungen eingeführte *locked-trunk motif*: Der für sie verbotene Schrank bedeutet für Faith Hoffnung und einen Rest ihrer eigenen Heimat. Sie findet nach

tagelanger Anstrengung einen Weg, ihn endlich öffnen. Dabei hat sich die Erwartung aufgebaut, hier könne sich ein Geheimnis auflösen oder ein Ausweg für das Mädchen finden. Das vermittelt die Protagonistin, indem sie sich ein Schlupfloch aus der bedrückenden alltäglichen Ordnung ausmalt.

I'd been playing this game of spy for three days now, ever since I'd found the key to the secret cabinet. The secret cabinet was the only place in the house I'd never been able to explore. it was a no-go area, a wooden cabinet with ball-and-claw feet and straight sides that arched at the top, and it stood, a grim-faced sentry, against the wall in the sitting room. To me it was like the doors in *Alice in Wonderland*, doors that led to who knew where. It was a door that wouldn't let me in. It had never been opened in my presence, and if I happened to be in the room when someone wanted to open it, I was told to go and play somewhere else. [...] I fantasized about what might be inside, maybe a magic wand, maybe it was full of treasure, or a map that would lead to buried treasure, or even a doorway to a secret tunnel. It could be anything, my imagination ran wild. (Zadok 2005, 149-150)

Anstelle dessen findet Faith ein Fernglas und ein Gewehr. Das Fernglas benutzt sie als Medium zu dem abwesenden Vater, als Bella Besuche von dessen altem Freund Piet bekommt. Dieser nähert sich Bella allmählich an, und Faith fürchtet, er wolle ihren Vater ersetzen. Sie benutzt das Fernglas als Substitut für die Augen ihres Vaters und setzt damit die empfundene Verschränkung durch Augen selbst fort: „Spying on them through Papa's binoculars made me feel I had a little hope left. I knew it was stupid, but I hoped that somehow, because the binoculars were like eyes and these eyes belonged to Papa, Papa would see what Oom Piet was doing and come back to stop it.“ (Zadok 2005, 159)

Während einer dieser Beobachtungen durch das Fernglas glaubt Faith, am Staub des Farmlands zu ersticken (Vgl. Zadok 2005, 142). Hier deutet sich eine Verkehrung von Land und Körper an, die sich fortsetzt, wenn Faith als Erwachsene wieder heimkehrt.

Auf Faiths Beobachtungen folgt ein Bruch in der Handlung: Abends geht Bella mit Piet aus. Als Faith am nächsten Morgen wach wird, ist sie verletzt, kann sich aber an nichts erinnern. Sie findet ihre Mutter völlig aufgelöst in der Küche vor, Oom Piet ist weg. Kurz darauf stellt sich heraus, dass Nomsa in ihrem Zimmer erschossen wurde (Vgl. Zadok 2005, 167-168). Damit endet der erste Teil des Romans, der Faiths Kindheit beschreibt. Aus dem Geschehnissen des zweiten Teils lässt sich nach und nach rekonstruieren, dass Bella die Schuld für Nomsas Tod auf sich nahm und fortan in einem psychiatrischen

Krankenhaus lebte. Was wirklich in dieser Nacht geschah, erklärt sich erst auf den letzten Seiten, die nicht mehr von Faiths, sondern von Dead Rex's Perspektive handeln. Es stellt sich heraus, dass Piet Nomsa vergewaltigte. Dead Rex wurde durch diese Tat in das Haus gelockt und beeinflusste die kleine Faith, zu Nomsas Zimmer zu gehen und zuzusehen, woraufhin Faith mit dem (zuvor von ihr im Schrank gefundenen) Gewehr ihres Vaters auf Piet zielte, aber versehentlich Nomsa erschoss. Faiths Schock und ihre Verletzung an der Schulter, die auf einen Rückstoß des Gewehrs schließen lässt, sind die einzigen Andeutungen, die sich dazu in der Handlung finden lassen.

3.2.3 Besitz und Besessenheit

Der zweite Teil des Romans kreist um die Frage, was in dieser Lücke von Faiths Wahrnehmungen geschehen ist. Der Kern ihrer Erschütterung – die eigene Mitschuld an Nomsas Tod – wird zu einem ausgeschlossenen Anteil in Faiths innerer Ordnung. Es spricht für ein Trauma, dass dieser Auslassung eine subversive Dynamik zukommt, während sich Faith nicht an die Erschütterung selbst erinnern kann.

Die Protagonistin wird als junge Erwachsene von den Folgen ihrer Vergangenheit heimgesucht. Sie wuchs seit dieser Nacht bei einer alten Freundin ihrer Mutter auf, die mit einer Tochter in Faiths Alter in Johannesburg lebt. Obwohl sie liebe Menschen um sich hat, lässt sie sich orientierungslos durchs Leben treiben. Ihre Vergangenheit hat Faiths innere Ordnung derart verstört, dass sie keine neue Heimat finden kann: „Fifteen years on I'm still displaced, unsettled, homeless.“ (Zadok 2005, 203)

Faith erfährt vom Tod ihrer Mutter, die den Mord an Nomsa vor fünfzehn Jahren gestanden hat und in die Psychiatrie anstelle eines Gefängnisses kam. Auch Faith hält Bella aufgrund ihrer eigenen Gedächtnislücke für Nomsas Mörderin, sie hatte sie nur ein Mal in der Psychiatrie besucht. Sie will mit ihrer Vergangenheit abschliessen und gibt vor, dass ihr Bellas Tod nichts anhaben könne. Doch wie Faith mitgeteilt wird, erbt sie die Farm. Von da an begegnen ihr immer wieder unheimliche Andeutungen auf die früheren Ereignisse, zum Einen in Albträumen: „I haven't had the nightmares in years. Perhaps Mothers's causing them from the grave, unwilling to be forgotten and left to rot.“ (Zadok 2005, 187) Zum Anderen wird sie von einer blinden alten Frau verfolgt, die sich als Medium ausgibt: „You cannot make a home for yourself while your spirit is buried elsewhere. If you don't return home to free your spirit, you will get sick. You already are.“ (Zadok 2005, 231) Die

Warnungen der Frau beunruhigen Faith zutiefst. „The woman leans forward, her hand still tightly gripping mine, and hisses the words: 'Go home.' There is a look in her blind eyes that reminds me of Mother, a madness I've forgotten, or chosen not to remember.“ (Zadok 2005, 191)

Das Motiv der verstörenden Blicke setzt sich folglich fort, ebenso wie Faiths damit verbundenen Ängste vor ausgetauschten Menschen und dem eigenen Ausgewechselt-Werden (Vgl. Zadok 2005, 183). Sie kann ihre Pflegemutter und -schwester nicht mehr als selbige Personen erkennen: „As I look at her I realize there's something odd: she looks like Mia, but there is nothing familiar about her, it's like I've never seen her before.“ (Zadok 2005, 227) Das Vertraute wird erscheint als leere Hülle. Aus der Sicht ihrer Pflegefamilie wiederum ist Faith seit dem Tod ihrer Mutter nicht mehr sie selbst (Vgl. Zadok 2005, 233-234). Sie hat wieder Ohnmachtsanfälle, wie früher in ihrer Kindheit. Während dieser Auslassungen hat sie das Empfinden, wieder auf der Farm zu sein und von den Kreaturen angesprochen zu werden.

I slide down, the floor is soft and comfortable, I'm no longer afraid, the urge to sleep is overpowering. I close my eyes. Heat beats into me. I begin to realize I'm no longer in the flat, my fingers slip easily into the ground beneath me. [...] My skin begins to prickle, I can feel it turning pink, see the pink behind my eyelids, bleeding into red as the temperature increases. *You go burn in flame, mosetsana*. It's the Sandman's voice. It gets hotter and I can smell my skin burning, but still, I want to stay in the heat. „It's hot out there, take a hat.“ Mother's voice. I open my eyes, I'm on the farm, standing in the back yard. I smile at her, try to take a step towards her, but my feet are stuck. I look down and realize the ground is tar, in seconds I'm up on my knees. I look at Mother, she can save me. She opens her mouth and emits a loud sound, like a sizzle, water dropping into boiling oil. Mother begins to melt, her flesh drips off her, pooling at her feet like wax. Soon she is nothing more than wasted effigy, her hair gone, burned off in the searing heat. „Why did you send me away? My little girl, why?“ The accusation comes out of a hole in her face where her mouth should be. Then her face dissolves until all that's left is the hole-mouth. It sucks at me wetly. I begin to scream.³⁵ (Zadok 2005, 227-228)

In den Heimsuchungen, die Faith erlebt, verschränken sich Raum und Zeit, innen und außen. Die frühere Heimat findet sich im Geist der Protagonistin wieder und konzentriert sich am Ende dieser Vision auf den *hole-mouth* ihrer Mutter – einem Loch, das wie ein

³⁵ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Abgrund wirkt. Ein solches Moment findet sich zuvor auf den ersten Seiten des Romans im Zusatz über Dead Rex: „He draw near to her lips, he long to kiss her pain. He pucker and probe and suck her mouth, draw out her screams. [...] He swallow hard.“ (Zadok 2005, 2) Auf diese Weise überträgt sich ein Aspekt des Dämons auf Faiths Ansicht ihrer Mutter, es ist nicht mehr klar voneinander zu unterscheiden, von wem Faith eigentlich träumt. Dead Rex spricht zu Faith und „besetzt“ sie im wörtlichen Sinne:

Look, look, mosetsana, look what you done.

The voice rasps into my consciousness, malevolent and full of spite. My heart skips a beat, then begins to pound out an uneven rapid rhythm. I'm not asleep, I can't be dreaming. The voice, it's too real, it's too clear. I try to force my eyes open, but they're shut tight, superglued. My chest begins to constrict with a suffocating weight, someone is sitting on me. I can feel their bulk pushing down on my lungs, a squirming balancing act, followed by a puff of hot breath against my mouth, sour and decayed. I struggle to breathe, try to turn away from the stench of rot that fills my lungs, but I can't move my head. The something is sucking the air from me, draining me, sucking away my existence. I try to twist out of it's grasp, but I feel like a stunned fish one the end of a hooked line, wriggling helplessly.

One, two, threefourfive, Mary caught a fish alive.

The voice taunts me. It's inside of me now, reading my thoughts. I struggle to fight it, I feel it digging into my mind.³⁶ (Zadok 2005, 201-202)

Der Dämon füllt ihr Bewusstsein, liest ihre Gedanken und höhlt sie aus. Gleichzeitig „entfaltet“ sich die Farm förmlich in der Protagonistin: „When I think of going back I feel tight inside, like there's something expanding in my body that I can't physically contain.“ (Zadok 2005, 225) Die Vergangenheit repräsentiert sich somit in Form einer Umstülpung. Das meint nicht nur Gedanken und Vorstellungen im Geiste der Protagonistin, sondern das konkrete Vorhandensein von etwas in ihr, das größer ist als sie selbst.

There is something inside that is beating to get out, some violence that is buried, an anger that, if I remain here and ignore it, will end up harming [...]. There is something inside of me and it's out of control. A thing that has been suffocated for too long and now claws its way up, gasping for air. It's the voice that whispers spite in my dreams, a darkness that attached itself to me long ago, before I was aware of dark things that grasp. I feel it beating against my ribcage, like a giant irregular pulse. If I don't do something soon, it will be all of me, and I will be like Mother, a nothing locked inside my body, waiting for death. (Zadok 2005, 243)

³⁶ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Faiths so empfundene Besessenheit gleicht zum Einen der bedrohlichen Rückkehr eines verdrängten seelischen Anteils. Zum Anderen lässt sich das in ihr Inkorporierte als Dämon auslegen. Das erklärt sich anhand von einer Information, die Faith von ihrer Pflegemutter bekommt: Als frühere Freundin von Bella kannte sie Faiths Eltern schon vor langer Zeit. Faiths Vater Marius war zunächst als Soldat im Krieg und erwarb danach die Farm. Jedoch brachte er ihr zufolge Dämonen aus dem *border war* mit. Das Leitmotiv der trügerischen Blicke und des Austauschens bleibt in dem Bericht erhalten:

He was quite strange. There was an odd look in his eyes, obsessive. Lots of men had that look, the ones who'd been to the border. He looked at Bella with those eyes, and it freaked her out. [...] After they married, it was like they swapped eyes. Like all the demons he's brought back with him from Angola attached themselves to her. Started whispering. I didn't see it then, her going funny. Maybe I didn't want to see. (Zadok 2005, 233)

In dieser für Faith neuen Information klingt der historische Kontext an, der sich sonst kaum im Text finden lässt: Der Kriegsdienst der Männer im Dienste des Apartheidsstaates fand vor allem an der Grenze zwischen Namibia und Angola statt, daher die Bezeichnung *border war*. Die kriegserischen Handlungen dauerten über zwanzig Jahre lang an und richteten sich von Südafrikas Seite aus in erster Linie gegen kommunistische Gruppen und deren Unterstützung lokaler Unabhängigkeitsbewegungen (Westad 2005, 229-231).

Die Erfahrung des Krieges ist in *Gem Squash Tokoloshe* förmlich als schuldhaftes Grenzerfahrung am Rande der politischen Ordnung der Apartheid zu verstehen. Nach der Logik des Romans brachte der Krieg Faiths Vater Dämonen ein, welche innerhalb der Familie im Stillen weitergegeben wurden. Dieses Moment kommt dem *transgenerational phantom* als Form der Heimsuchung nahe. (Vgl. Kapitel 2.1.3) Denn der Krieg wurde in Faiths Familie nicht erwähnt und die Tatsache, dass Bella als junge Frau Angst vor Marius hatte und daraufhin mit sich selbst zu sprechen begann, war Faith bis dahin verborgen. Zugleich erweckt die neue Information den Anschein, die politischen Praktiken des Apartheidsstaats führten zu einer Art von Erbschuld. Die sich als Medium ausgebende Alte bestätigt Faith ein derartiges Erbe: „There are many restless spirits around you, child. [...] Some are ancestors, but there are others. Some very bad. Your mother collected these spirits around her, they brought sickness to your house.“ (Zadok 2005, 230)

Faiths Erbschaft der Farm ist demzufolge mit den Dämonen verbunden, ihr Zustand regelrechter Besessenheit wird mit der Besetzung eines konkreten Raums verknüpft. Es

geht um die Farm und damit um jene Heimat, die Südafrika weißen Menschen während der Apartheid bot. Hier sammelten sich die durch Marius' Schuld erworbene und übertragene Dämonen, aber auch zusätzlich von der Mutter „eingeladene“ böse Geister, welche resultierend weitere Individuen heimsuchen. Ein Beispiel ist Bellas Gast Oom Piet, der Nomsa vergewaltigt – er hatte zudem früher zusammen mit Marius im *border war* gekämpft.

Eine schuldhafte Last besteht von vornherein an diesem Ort und in seinem Erwerb durch Faiths Familie. Das verdeutlicht sich in zwei unterschiedlichen Angaben über die Vergangenheit der Farm: Zum Einen gibt es eine friedvolle Version, die an Faiths Stellung in der Familie denken lässt.

Papa told me our farm was once part of a bigger farm. The farmer's favorite daughter refused to marry and chose to stay on the farm and take care of her father. As a reward he split a few acres off and built her a small house so she could live there when he died. [...] „That's how the farm got it's name,“ I told Nomsa sagely: „My Daughter's Home.“ (Zadok 2005, 72)

Etwas ganz anderes vermittelt die zweite Version, die von den unmittelbaren Vorbesitzern der Farm spricht. Darin geht es um Rassismus und Mord als Bedingungen für den Erwerb der Farm:

Our front door was sturdy, made from old railway sleepers, thick and capable of absorbing bullets. Often I'd run my fingers over the two embedded in it's surface, trying to re-enact in my imagination just what had caused them to be here. I'd once overheard Papa telling Oom Piet that the previous farmer had gone mad on the day his wife gave birth to their first child, a child so dark it might well have been a kaffir. The farmer had gone on a rampage, shooting all his labourers before turning the gun on his wife and then, finally himself. The baby was the sole survivor. Papa said it was thanks to the kaffir baby that he got the farm for next to nothing. (Zadok 2005, 44)

Faith erbt die Last der Geschehnisse und die Dämonen ihrer Eltern mit der Farm. Ermöglicht wird dies durch die kulturhistorischen Bedingungen ihrer Umgebung, den Rassismus und den Krieg, die sich für Faith wie ein Generationen-Fluch auswirken. Das führt zu der langen Reihe von schrecklichen Erlebnissen für das Kind, wie dass Mutter ihre Mutter sie aussetzt, die folgende gewaltsame Auseinandersetzung der Eltern und der für Faith unerklärliche Verlust sämtlicher Bezugspersonen sowie ihres Hundes. Aus

psychologischer Hinsicht lässt sich ihre Kindheit durch die Erlebnisse, die sie zum Teil nicht gänzlich erinnern oder einordnen kann, als höchst traumatisch auslegen. Unter diesen Gesichtspunkten muss man annehmen, Faiths Glauben an die Dämonen sei ein Erklärungsmuster, das sie dem Wahn ihrer Mutter entnimmt. Diese Lesart berechtigt sich durch die Traumata, die Faith tatsächlich erleidet.

Es besteht dennoch eine umfassende Liminalität durch die Vermengung der realistischen und geisterhaften Aspekte im Text. Das geht mit der durch Faith vermittelten Wahrnehmung einher: Auch wenn die Kreaturen für Faith als Kind nur auf Bellas Bildern permanent sichtbar sind, bewegen sie sich immer am Rande von Faiths Sichtfeld, in allen Nischen des Hauses und Verstecken des Gartens, in ihren Angstfantasien und Ohnmachts-Momenten. Auch andere Menschen sind für Faith nicht klar voneinander abzugrenzen, da sie jeweils von Dämonen besessen sein können. In Faiths Heimsuchungen als erwachsene Frau verschränken sich Vergangenheit und Gegenwart zu einer gegenwärtigen Vergangenheit, die sie auflösen möchte.

3.2.4 Rückkehr und Verkehrung

Faith sucht ihre alte Heimat auf, um herauszufinden, was in ihrer letzten Nacht an diesem Ort geschehen ist. Zu diesem Zeitpunkt ist die Apartheid längst vorbei. Afrikanische Pächter leben in Hütten vor dem Farmhaus, da dieses in ihren Augen verflucht ist (Vgl. Zadok 2005, 272-273). Faith reist allein in die Provinz und wartet vergeblich am Bahnhof auf den Pächter, der sie abholen sollte. Der Bahnhofsvorsteher wirkt wie ein Wächter am Eingang zu einer anderen Welt:

„I'm going to a small farm, it's close to the estate.“ He thinks for a while, then the expression of warm sympathy on his face narrows. [...] His voice drops to a whisper when he says the name. I look at him, confused, and, as if he reads the confusion on my face, he says „My Daughter's Home.“ I nod. As he steps backwards and looks at me, his eyes dark, suspicious. „Ay, that is a bad place. Why you want to go there?“ The expression on his face tells me I should lie, make something up, but I'm too tired to think of anything. „You're the madam from there, I remember you, the white-hair madam. From the newspaper.“ (Zadok 2005, 251-252)

Diese Verwechslung mit ihrer Mutter löst eine zunehmende Unheimlichkeit während Faiths Rückkehr aus. Wenn man den Namen der Farm wörtlich nimmt, ist Faith dem Bahnhofsvorsteher gegenüber als ihre Mutter aufgetreten. Durch diesen Vorfall sind Faith

ihre Ängste vor dem Ausgewechselt-Werden wieder präsent. Bei ihrem Ankommen auf der Farm wird sie misstrauisch von den Pächtern beäugt. Sie richtet sich in dem verlassenen Haus ein und es kommt zu Momenten, in denen sie sich beinahe selbst für ihre Mutter hält:

[I] open the door to Mother's room. Like the sitting room, all the furniture here has been covered with sheets. Two of the sheets hang strange and tall over objects I don't recall. They look like they could conceal something humanoid, and the memories of being afraid of the fairies hiding almost anywhere resurfaces and sends a shiver down my spine. Determined not to let Mother's flight of fancy affect me any more, I take an end of one of the sheets with nervous bravado and tug sharply, pulling the covering off in one go. A frightened shriek escapes me and I stumble backwards into the other covered humanoid shape, sending it crashing to the floor. I grab on to the floorboard of the bed to steady myself and confront my reflection, wild and scary-looking, in the standing mirror in front of me. (Zadok 2005, 264-265)

Während die Farm früher nach Faiths Ermessen von Geistern heimgesucht wurde, ist sie nunmehr selbst ein Eindringling. Als Spurensuchende stört sie selbst – ebenso wie der ermittelnde Detektiv in *Salamander Cotton* – die Ordnung anderer. Faith braucht eine Weile, um zu verstehen, dass die Pächter der Farm dort nun das Sagen haben. Sobald sie das leere Farmhaus besetzt, steht sie mit ihnen in einer ambivalenten Gast-Situation:

I sit down on the back step in the sun and try to figure out what to do about Petrus. I'm loath to confront him, acutely aware of my own vulnerability in this isolated place. For the same reason I feel I cannot ask him to leave. I know though, that somehow I need to assert my authority, need to get him to help me fix the place up, make it habitable, get the farm up and going. I don't know yet what sort of a man Petrus is, whether he is a good man or a man who will see my weakness and, like a lion stalking prey, chose a moment to close in for a kill. (Zadok 2005, 266-267)

Die Pächter haben weder den Willen noch die Mittel, um Faith zu bewirten. Faith macht keine genaueren Angaben darüber, warum sie zur Farm kam, ob sie sie verkaufen oder selbst bewirtschaften will, oder wann sie wieder abreisen wird. Überdies fürchten die Pächter, dass Faith an diesem Ort wieder Böses heraufbeschwören könnte. Faith bemerkt erst spät, dass sie selbst furchteinflößend auf die anderen Menschen wirkt – die Kinder der Pächter etwa weinend vor ihr flüchten (Vgl. Zadok 2005, 260). Schliesslich erkennt sich selbst im Spiegel als ihre Mutter wieder, vor der sie als Kind solche Angst gehabt hatte. „I narrow my eyes at my reflection and it seems the wild-looking woman caught in the glass is not a version of myself I know, not me at all. The person framed by dark wood in the

age-clouded mirror is Mother, in her room, on her farm.“ (Zadok 2005, 275-276) Das Motiv der trügerischen Blicke und der Angst vor einem Ausgewechselt-Werden kommt dabei zu seinem Höhepunkt. Faith fürchtet, ihre Mutter zu sein und selbst gar nicht zu existieren (Vgl. Zadok 2005, 276). Das Motiv stellt, insbesondere weil es durch ihre eigene Perspektive zum Ausdruck kommt, jegliche Trennung von innen und außen in Frage.

Die Protagonistin findet die verstaubten Bilder, die Bella von den Kreaturen gemalt und im Haus aufgehängt hatte. Allein dasjenige von Dead Rex ist verschwunden. Erst gegen Ende des Romans öffnet Faith Nomsas mit schweren Schlössern versehenen Raum und findet das Bild auf dem Bett, in dem Nomsa starb (Vgl. Zadok 2005, 318). Das Zimmer gleicht dadurch einem konservierenden Behältnis der schrecklichen Vergangenheit. Entsprechend dem *locked-room motif* befindet sich der Kern des Geheimnisses jedoch nicht innerhalb des abgeschlossenen Raums (Vgl. Kapitel 2.3.3). Dort ist zwar das Bild von Dead Rex – doch er selbst lokalisiert sich nun in Faiths Geist. Sie wird krank und beschreibt ihr fiebriges Delirium als inneren Todeskampf mit Dead Rex, der sie wiederum verschlingt:

He sucks me down, into him, where I clamour fearfully in his belly with disjointed creatures I try not to believe exist, things that have one arm or empty eye sockets or are nothing more than a head. But there is not enough space for me, I am still too whole, and the others push me out, forcing me up the tight passage and through the sharp teeth until I spill out, slick and gasping, back into the here. (Zadok 2005, 319)

Nach diesen Verkehrungen kommen Faiths Erinnerungen an den Bruch in ihrer Kindheit zurück. Ihr wird klar, was in ihrer letzten Nacht als Kind auf der Farm geschehen ist. Sie konfrontiert Oom Piet mit ihrem Wissen von der Vergewaltigung von Nomsa. Dadurch erfährt sie, dass ihre Mutter sie hatte schützen wollen, indem sie den Mord gestand. Faith wird sich bewusst, dass sie damals auf das Drängen von Dead Rex hin mit dem Gewehr des Vaters zu Nomsas Raum ging, auf Oom Piet zielte, aber versehentlich Nomsa erschoss. Diese Konfrontation kann die Protagonistin aber noch nicht von ihrer Besessenheit befreien. Sie liegt fiebernd im Farmhaus, umgeben von Dämonen: „Killer,‘ they shriek like night birds, clawing me, trying to rip me into small pieces to be devoured and regurgitated into something that is like them. The nothingness that is them.“ (Zadok 2005, 320-321) Die Pächter der Farm ziehen schließlich einen traditionellen afrikanischen Heiler zu Rate. Seine Diagnose deckt sich mit Faiths Empfinden, dass etwas in ihr wächst.

His dry, papery skin brushes against me as he moves over me, pressing his hands over my swollen belly, probing me with knuckle-knotted fingers. [...] Their anger beats like a drum. The thing that swells in my belly responds, pulsing inside me, beating against my skin. [...] „There is a thing inside her, a thing that has been there for many years, maybe since she was a small girl. It grows. She will not let it go; for some reason she wants to hold it inside her, even though it will destroy her. If we are to help her, we need to get it out.“ (Zadok 2005, 321-322)

Es gelingt ihm, Faith endlich von den Dämonen um Dead Rex zu befreien. Sie trauert um die Menschen, die sie verloren hat, um ihren Hund sowie um die gutartigen *fairies*, die sie früher auf der Farm neben den Dämonen wahrnahm (Vgl. Zadok 2005, 324). Sie entschliesst sich, nach Johannesburg zurückzukehren und ihre Pflegefamilie als wahre Heimat zu verstehen. Das Farmhaus ist von den Dämonen befreit. Die letzten Seiten als Zusatz über Dead Rex beschließen den Roman. Es wird erklärt, dass sich ihm ohne die Basis von Angst und Hass keine Möglichkeit mehr bietet, auf die Menschen Einfluss zu nehmen, insbesondere nicht auf Faith (Vgl. Zadok 2005, 328). Letztendlich bestätigt sich die Anwesenheit des Geisterhaften in der erzählten Welt: Dead Rex repräsentiert das Böse, das die Figuren sich selbst zuziehen und verinnerlichen.

3.2.5 Zwischenfazit:

1. Ordnung

Ebenso wie *Salamander Cotton* erzählt *Gem Squash Tokoloshe* von verarmten weißen Farmern als Heimgesuchten. Die Ordnung der Heimat im Text stellt ebenfalls eine von vornherein einsame und belastete Situation für die Figuren dar, die hier leben. Die erzählte Zeit reicht von 1985 im ersten Teil bis 1999 im zweiten Teil, umschliesst also das Ende der Apartheid in Südafrika in den Beginn der Post-Apartheid. Die damit verbundenen Machtverschiebungen werden im Text – bis auf die Beschreibungen von Johannesburg als Metropole im Wandel – kaum thematisiert. Einzig die Information über den *border war* und der Umstand, dass Nomsa als einzige Hilfskraft im Haus leicht zum Opfer eines deswegen nicht belangten weißen Mannes werden kann, deuten auf strukturelle Bedingungen der Apartheid hin.

Als die Protagonistin zurückkehrt, gilt das Farmhaus als verflucht, es blieb verschlossen und unbewohnt. Somit stellt es ein die Vergangenheit konservierendes Behältnis dar. Das Vorkommen der *fairies* und Dämonen ist eben damit verschränkt: die Geister sind im

diesem erzählten Raum und dieser Raum bleibt wiederum im Geiste der Protagonistin. Darin liegt sich der größte Unterschied zu Kunzmanns Roman: In Faiths Heimat befinden sich die bedrohlichen Eindringlinge längst im Inneren seiner Bewohner. Aus diesem Grunde evoziert der Text eine Unheimlichkeit weniger durch einen *gothic mode* in den Schilderungen des Hauses, als vielmehr durch das Motiv der Blicke und des Ausgewechselt-Werdens. Die Innen-Außen Konfigurationen im Roman sind so gestaltet, dass alles immer wieder verkehrt wird oder sich untereinander verkehren kann.

2. Störungen

Das erste Strukturmerkmal der „mehrdeutigen Störungen in (Wohn-) Räumen“ findet seine Form zuvorderst im Unheimlichen sowie in einer Gast-Besetzung bei Faiths Rückkehr auf die Farm.

Das zweite Strukturmerkmal der „wiederholten Hinweise auf einen ursächlichen Bruch“ hat nicht die Form der Spektralität, sondern die einer traumatischen Struktur. Dafür sprechen die Fakten, dass Faiths Heimsuchungen durch Konfrontation aufgelöst werden können und sie daraufhin zu trauern beginnt, sowie dass sich ihre vorhergehenden Ausfallerscheinungen als Spuren einer Auslassung bemerkbar machen. Denn deren thematischer Inhalt – Faiths letzte Nacht auf der Farm – lässt keine klare Einordnung in das Erleben der Protagonistin zu. Der Roman spricht folglich nicht von einem generellen Mit-Sein der Vergangenheit, sondern bezieht sich auf Traumata, mit bedingt durch politische und historische Umstände wie den Krieg und den Erwerb der Farm.

Das dritte Strukturmerkmal der „problematischen Konfiguration von innen und außen“ findet seine Form in einer äußerst stark ausgeprägten Liminalität, daneben jedoch auch in Löchern und Behältnissen. Nicht nur lässt das Leitmotiv des Textes, die Blicke und das „Ausgewechselt-Werden“, auf Figuren im Sinne von Hüllen und Behältnisse von Bösem schließen. Auch die rätselhaften Momente im Text, wie das Öffnen des Schanks oder des verschlossenen Zimmers von Nomsa, bringen die Frage mit sich, was eigentlich außen und was innen ist. Faith hofft, im Schrank ihres Vaters ein für sie sicheres Behältnis oder Schlupfloch zu finden. Anstelle dessen stößt sie auf Marius' Fernglas als Substitut für dessen Augen und auf das Gewehr, welches sie „ferngesteuert“ durch Dead Rex benutzt. In Nomsas Zimmer liegt das Bild von Dead Rex wie ein Hinweis auf dem Bett – aber die Lösung des Rätsels um Nomsas Tod liegt (oder lebt) in Faiths Innerem.

3. Auflösung

Das Muster der Heimsuchungen in *Gem Squash Tokoloshe* ist durch Verschränkungen geprägt: Sowohl Raum im Geist (der Protagonistin) und Geist(ern) im Raum stülpen sich ineinander, als auch die Erklärungsmuster des Traumas und der Besessenheit durch Dämonen. Durch das „Ineinander“ dieser Ebenen entsteht ein Grundton der Liminalität. Dabei ist ein Einwirken der Kreaturen mit realen Ursachen verbunden, es muss die Grundlage einer „Einladung“ des Bösen durch die Menschen gegeben sein. Faiths Spurensuche auf der Farm führt gleichzeitig zu einer psychologischen Konfrontation, zur Katharsis durch die Krankheit sowie zu einer Geisteraustreibung durch den traditionellen Heiler. Durch diese Parallelentwicklung kommen ihre Heimsuchungen zu einem Ende, wie der Text vermittelt. Auf Faiths Vorhaben, ihr belastendes Erbe loszuwerden, folgt jedoch nicht die Idee, die Farm den Pächtern als Dank für ihre Hilfe zu überlassen oder sie anderweitig zu verkaufen. Sie definiert die Metropole Johannesburg von nun an als ihre Heimat.

Das Muster ist, ganz im Gegensatz zu demjenigen von *Salamander Cotton*, sehr „eng“. Es bezieht sich auf Faith und ihre Wahrnehmung, nur die knappen Angaben über Faiths Vater im Krieg und die Umstände des Erwerbs der Farm lassen anklingen, Südafrikas Vergangenheit mit sich bringt. Nomsas Schicksal und die Lage der Pächter werden in Faiths Heimsuchungen mit einbezogen und stehen im Roman nicht für sich. Somit präsentiert sich in *Gem Squash Tokoloshe* trotz der Ähnlichkeiten durch die Spurensuche auf einer düsteren Farm ein vollkommen anderes Muster der Heimsuchungen als in Kunzmanns Roman: es ist individuell, höchst liminal und findet ein Ende.

4. Textanalysen 2: Aushöhlung und Verfall

4.1 Marlene Van Niekerk: *Triomf* (2004)

Der Roman ist 1994 zuerst auf Afrikaans erschienen, diese Analyse bezieht sich auf die von Leon de Kock ins Englische übersetzte Ausgabe von 2004. Raum und Zeit der Handlung sind der Stadtteil Triomf in Johannesburg kurz vor dem Ende der Apartheid, die ersten freien Wahlen im Jahr 1994 mit einschließend. Damit bezieht sich der Roman auf tatsächliche historische Umstände.

In diesem Viertel lebten während der Apartheid verarmte Weiße, die zum Teil staatlich unterstützt wurden. Das bedeutet, dass die Bewohner für die Verhältnisse Weißer relativ arm waren, jedoch gegenüber sämtlichen von den Apartheid-Behörden als „*Non-Whites*“ eingestuften Menschen eine bevorzugte Behandlung erfuhren. Der Stadtteil spielt, wie der Titel vermuten lässt, eine tragende Rolle in dem Roman. Bis in die späten fünfziger Jahre, – und wieder nach dem Ende der Apartheid – hieß er Sophiatown und war bekannt für sein kulturell vielfältiges Leben. Er stellte bis in die fünfziger Jahre hinein das einzige urbane Gebiet in Südafrika dar, in dem sogenannte „*Non-Whites*“ Häuser besitzen durften. Im Laufe der späteren fünfziger Jahre wurde das gesamte Viertel auf staatliche Anordnung hin zerstört: Bagger planierten die Gebäude, viele der Häuser wurden mitsamt ihrer Einrichtung in den Boden gestampft. Die ursprünglichen Bewohner wurden in ein Ghetto im *South West Township* geschickt – und über die planierte Fläche das Viertel mit dem Namen Triomf gebaut (Vgl. Goodhew, 158-159, Van Niekerk 1994, 32).

Dieser historische Hintergrund und seine Konsequenzen prägen den in erzählten Raum. Gelegentliche Reminiszenzen der Familienmitglieder bieten eine Rückschau auf ihre Leben: Ihre Elterngeneration hatte ihre Farm aufgrund von Dürre und einer Wirtschaftskrise verloren und musste mit ihnen nach Johannesburg umsiedeln, woraufhin sie in Triomf landeten.

4.1.1 Die Ordnung der erzählten Heimat

Der Roman versinnbildlicht den Verfall und Untergang einer Familie. Diese Motive sind mit dem literarischen Topos des unheimlichen Hauses verbunden, diesbezüglich gehe ich

in 2.3.1 auf einen Generationenfluch ein. In *Triomf* klingt dieser Aspekt an, während sich zudem Analogien zu einem Untergang der größeren Ebene finden lassen: den Nachfahren holländischer Siedler und ihrer Ideologie am Ende der Apartheid. Die fiktive Heimat im Stadtteil Triomf mit dessen realhistorischer Bedeutung bietet dafür einen stimmigen Hintergrund. Meine These ist, dass sich der Untergang im Roman als spiralförmiger und selbstzerstörerischer Vorgang gestaltet, wie ein Strudel an Wiederholungen, der inwärts endet. Um dies zu belegen und nachvollziehbar zu machen, folgt die Textanalyse der Form dieser Spirale: Dieser erste Abschnitt widmet sich dem äußeren Rahmen, also der gegebenen Ordnung in der erzählten Heimat der Protagonisten, wobei ich die genannte Analogie zur größeren, äußeren Ebene nachvollziehbar mache. In dem darauf folgenden Abschnitt über verstörende Wiederholungen gehe ich auf „wiederholte Hinweise auf einen ursächlichen Bruch“ ein – in *Triomf* finden sich solche Hinweise in mehrere Motivketten, welche jeweils kreisförmige Wiederholungen ausdrücken. Im Abschnitt über den Untergang stelle ich dar, wie sich „mehrdeutige Störungen in (Wohn-) Räumen“ im Text zu einer Dynamik bündeln, die innengerichtet und zerstörerisch wirkt. In Folge dessen geht es im letzten Teil der Analyse um das innere Ende der Spirale und damit um die „problematischen Konfigurationen von innen und außen“ in *Triomf*.

Das Zuhause der Familie Benade ist ein kleines, desolates Haus mitsamt Anbau und Garten. Die Handlung findet überwiegend hier statt und strukturiert sich durch vier Protagonisten, aus deren jeweiliger Sicht abwechselnd erzählt wird. Pop, Mol, Treppie und Lambert Benade sind arbeitslose und gelegentlich gewalttätige Alkoholiker. Nach und nach wird klar, dass die Frau Mol und die Männer Pop und Treppie Geschwister sind und Lambert der Sohn von Mol und entweder Pop oder Treppie sein muss. Lambert, der unter epileptischen Anfällen leidet, deckt das Familiengeheimnis um seine Zeugung gegen Ende des Romans auf. Er wurde in dem Glauben groß gezogen, dass Pop und Mol ein Ehepaar und Treppie ein entfernter Onkel seien. Wenn seine Familie aufgrund ihrer Verwahrlosung ausgelacht wird, fällt er, der sich nach einem „anständigen“ Leben sehnt, in Rage. Den größten Teil der Handlung hindurch versteht er nicht, was ihn von anderen Menschen unterscheidet – sein körperliches Anderssein wird im Roman immer wieder angedeutet, jedoch nicht explizit definiert. Treppie reflektiert ihre Situation ironisch und erklärt Familie Benade zu einer aussterbenden Art:

He's already warned them, one day the TV people are going to come and make a movie about them. He's not sure what kind of movie, a horror or a sitcom or a documentary. He thinks they're too soft for horror and too sad for a sitcom, so maybe they're just right for a documentary. Documentaries are about weird things like force-feeding parrots for export. He told Lambert he'd better behave himself, otherwise they'd come and ask him to make a special appearance on *Wildlife Today*. Lambert said only threatened species got shown on that programme. The poor fucker kids himself. (Van Niekerk 1994, 129)

Wie Kapitel 2.3.2 dieser Arbeit wiedergibt, zeichnet Upstone in *Spatial Politics in the Postcolonial Novel* einen Repräsentationswandel des Haus-Motivs nach. Auf der Grundlage dessen kann man das Heim der Familie Benade als dysfunktionales Haus verstehen, das den Niedergang des äußeren Systems fiktiv und im Kleinen nachvollzieht. In ihren alltäglichen Details lassen sich viele Spuren dessen finden, auch das staatlich finanzierte Haus lässt auf den Verfall der Familie und „ihrer Art“ schließen:

You'll find their personal effects all over the house. Their spit and their blood and their breath. And paw marks, all over the walls. Yellow afternoon light shines through the bathroom's frosted window, making a dull spot of light on the wall. Just there, someone's oily hand touched the wall. Must've been Lambert. King Kong was here. What the hell, what will be, will be. From high-gloss to matt-finish in the space of a single lifetime. Maybe it's also not such a bad thing, after all. With every face-lift you lose something, but what have they got to lose in any case? Not exactly what you'd call museum pieces. Just the collected works of wear and tear. The little bits of baggage from the Benade's Great Trek, full of dirty marks. Burnt black, caked up, flopped out, moth-eaten, unstitched, sticky and rusted, with dog-hair on everything, too. Not quiet wallpaper, this. And by no means a tabernacle. Just the blues of 127 Martha Street. The fine print of fuck-all. The dregs of Triomf! (Van Niekerk 1994, 359)

Mit der Erwähnung des *Great Trek* wird ein historischer Aspekt der weißen, ursprünglich aus Holland stammenden Siedler in Südafrika aufgerufen. Das Zuhause der Benades karikiert die Merkmale jener Häuser, welche für die Siedler und in der Apartheidsgesellschaft als vorbildlich hätten gelten könnten. Upstone beschreibt die Merkmale einer kolonialen Ordnung des Zusammenlebens wie folgt:

As males are responsible for maintaining political and public order – to overwrite chaos – so females are responsible for echoing this in the home, providing refuge from the perceived struggles of the marketplace in a space of harmony and rigid organisation. (Upstone 2009, 118)

Der Habitus der Benades entspricht dem von Upstone beschriebenen Muster auf verkehrte Weise. Sie halten den Status Quo aufrecht, Mol wiederholt meist einfach das, was gerade zuvor gesagt wurde und wird daher von den anderen als „*echo machine*“ bezeichnet (Van Niekerk 1994, 30). Ihr Lebensweise, beispielsweise die Verwahrlosung durch mangelnde Hygiene, konterkariert jedoch das koloniale Ideal einer „*white supremacy*“. Die von Upstone als männlich angeführten Aufgaben im kolonialen Haus werden im Roman von den Benades auf eine Weise ausgeführt, die immer weiteres Chaos erzeugt: In ihrer Nachbarschaft gehen sie zum Teil aggressiv über Abgrenzungen hinweg, üben Vandalismus aus, dazu mangelt es Mol und Pop Benade an Bekleidung, was sich mitunter zu einem öffentlichen Problem entwickelt (Vgl. Van Niekerk 1994, 306-309).

Upstone zufolge ist eine literarische Familiengeschichte – verbunden mit einem Heim oder Stammsitz – oft eng mit der äußeren Geschichte einer Nation verknüpft (Vgl. Upstone 2009, 120-123). Das verhält sich im Roman ähnlich, beispielhaft ist Tag der ersten freien Wahlen Südafrikas 1994, der im Roman einen fatalen Wendepunkt für die Familie darstellt: Pop stirbt, Treppie und Lambert werden aufgrund familieninterner Gewalt invalide (Vgl. Van Niekerk 1994, 496-513). Der Auslöser dessen ist, dass Lambert den für ihn verbotenen Schrank mit Briefen seiner Großeltern öffnet, welche beweisen, dass er das Kind von Geschwistern ist. Er wurde bereits vor seiner Zeugung als Konsequenz des Inzests befürchtet:

*Try to keep them off each other's bodies, Mol, in God's name send them away to different places if you can. So an end can come to you know what. Only a monster will be born from this sort of thing. I've heard from the others, more and more such cases are happening among us Railway people.*³⁷ (Van Niekerk 1994, 512-513)

In der gegebenen Ordnung der Protagonisten gehören Verfolgung, Inzest und Einschließung als Merkmale des *gothic mode* zum Alltag. Nicht nur sperrt Lambert seine Mutter einmal zusammen mit gezündeten Feuerwerkskörpern in einem Kühlschrank ein (Vgl. Van Niekerk 1994, 176). Sie alle suchen sich selbst heim: Mol hat mit ihren beiden Brüdern sowie mit ihrem Sohn Geschlechtsverkehr, damit sie „zusammen bleiben“.

What could she do? She lay down for him. Housecoat and all. This was the way she kept them all together, Pop and Treppie and Lambert and herself.

³⁷ Anm.: Hervorhebung vom Original übernommen.

'Cause they can't do without each other. What would happen if someone made them split up and they lost each other? They'd fall into pieces, the whole lot of them, like kaffirdogs on rubbish heaps. So she'd lain herself down for them. (Van Niekerk 1994, 46)

Mols Angst vor einem „Auseinanderfallen“ ihrer Familie begründet sich in *generative loci*: der Stadtteil Triomf als Verkörperung von Techniken der Exklusion, sowie das aus dieser Ordnung Ausgeschlossene, das verstörende Reste hinterlässt. Denn nicht zuletzt bezieht sich Mol am Ende der zuletzt zitierten Textstelle auf verwesende Hunde auf Müllhaufen – ein Bild, das in den Zusammenhängen des Romans für das untergegangene Viertel Sophiatown steht (Vgl. S. 102-103).

4.1.2 Verstörende Wiederholungen

Es gibt einen ursächlichen Bruch in der Familiengeschichte, der den Inzest und die desolate Lebensweise der Protagonisten bedingt hat: den Verlust ihrer Heimat. Denn als die Eltern von Pop, Mol und Treppie ihre Farm aufgrund von Dürre und einer wirtschaftlichen Krise aufgeben und in Johannesburg für die staatliche Eisenbahn arbeiten mussten, wurden die drei Kindern vernachlässigt. Es kam soweit, dass Mol sexuelle Handlungen an ihren Brüdern ausübte, um sie vom Hunger abzulenken.

Everything was starting to fuck out, even then. And so that's how they learnt to look after „each other“. How he and Little Mol and Little Pop learnt to take care of „each other“. „Look after“ was supposed to mean they were valuable. More valuable than other people. Most other people couldn't look after themselves properly. That was Old Mols opinion in those days. She clung to that belief, even though she knew there was something wrong with it. What's more, it also meant that if they wanted to fight or look for trouble, they had to do it with each other and not with other people. A „well-looked-after“ person was someone who stayed the way he was, a person who kept to himself, to his own kind. [...] And that's why Mol still nods her head up and down so hard when those two snotnoses from the NP come and tell them how „valuable“ they are to the party, how they belong heart and soul to the big National Family whose members are now looking after each other „across the boundaries of race, language and culture“. Mol doesn't hear the last part. All she hears are Old Mol and Old Pop's words. (Van Niekerk 1994, 139)

Der Inzest erscheint dadurch wie eine dauerhafte Wiederholung des Versuchs, wenigstens einen Teil der alten Ordnung nicht verlieren zu müssen. Die Geschwister geben dies an ihren Sohn Lambert weiter.

Auch dessen Gewohnheit besteht aus Wiederholungen, die auf etwas Vergangenes hinweisen: Lambert hat die regelrechte Obsession, kaputte Gegenstände zu reparieren – wenngleich er sie in seinen Tobsuchtsanfällen selbst immer wieder zerstört, was ständige Wiederholungen im Handlungsablauf erzeugt (Vgl. Van Niekerk 1994, 262). In seinen ruhigeren Phasen zwischendurch gräbt er Löcher im Garten und im Boden seines Zimmers und sammelt die dabei gefundenen Überreste von Sophiatown: Steine, Haushaltsgegenstände und Knochen toter Hunde (Vgl. Van Niekerk 1994, 5-6). So bringt Lambert etwas an die Oberfläche des erzählten Raumes, das gemäß der Ideologie des Viertels darunter begraben bleiben sollte.

Ein sehr wichtiger Teilaspekt dessen sind die Hunde von Sophiatown: Die Benades besitzen zwei Nachfahren zurückgelassener Hunde des untergegangenen Viertels, die Mol dort nach der Räumung gefunden hat. Sie spielen eine wichtige Rolle in der Familie: „Dogs were the only ones who got any love at 127 Martha Street.“ (Van Niekerk 1994, 180).

Gemäß Barthes verbinden sich Animalität und Humanität in einer zirkulären Bewegung: Ein enges Mensch-Tier Verhältnis kann sowohl eine Vermenschlichung des Tieres als auch eine Bestialisierung des Menschen andeuten. Dem liegt zugrunde, dass Tiere die Natur selbst – eine verkehrte, besänftigte Natur oder aber Bestialität – verkörpern (Vgl. Barthes 2007, 72-74). Das trifft auf das desolate Zusammenleben der Benades zu, ihre Hunde sind meist besser versorgt – und sogar bekleidet – als sie selbst. Auch die Hunde der Benades haben sich immer wieder durch Inzest vermehrt und sind dadurch, mit der Ausnahme der Konsequenz einer Vergewaltigung durch einen Polizeihund, Nachfahren der Hunde aus Sophiatown. Zudem bekam jede folgende Generation der Hunde wiederholt die gleichen Namen, nämlich diejenigen der Straßen, in denen Mol die ersten fand. Diese Namen gehen wiederum zurück auf frühere Siedler an demselben Ort, der mit den verschiedenen Schichten der Stadt überbaut wurde. Somit wird ein Aspekt dieser frühen Vergangenheit des erzählten Raums in immer wieder neuer Form verkörpert:

That's not even to mention their dogs, who end up being named after streets. Toby and Gerty. He read somewhere that the streets here in Triomf were named after the children of the man who used to own the farm on which Sophiatown was built. Bertha and Toby and Gerty and Edith. And Sophia was supposed to have been the man's wife. [...] The whole world is just names and nothing is what it is and everything's what is not, it's all in the mind! And the mind's a bottomless pit. (Van Niekerk 1994, 363)

Nach der Räumung des Viertels Sophiatown blieben die überlebenden Hunde auf den Schutthaufen jaulend zurück, sodass die Bewohner von Triomf sie als Geister des alten Viertels betrachteten (Vgl. Van Niekerk 1994, 4-5). Diese sogenannten Geisterhunde spielen eine eigene verstörende Rolle im Roman, da sie immer wieder auftauchen und den Bewohnern keine Ruhe lassen:

Treppie says the ghosts of those dogs are all over Triomf. Sometimes he wakes up at night from all their barking. It starts at one end of Triomf and then it goes right through the other end before coming back again. Live waves, breaking and splashing out, going back in and then breaking again. It sounds like the end of all time. Then she, Mol, waits for the earth to open up and the skeletons' bones to grow back together again, so they can be covered with flesh and rise up under the trumpets. (Van Niekerk 1994, 5)

Überdies imitieren die Benades gelegentlich Hundegebell und erzeugen damit eine Welle von Gejaule im ganzen Viertel. Sie sehen das selbst als eine Beschwörung an: „The Benades have got Triomf in the palm of their hands now. [...] Now all the neighborhood dogs are crying, big dogs and small dogs, all wailing together.“ (Van Niekerk 1994, 21)

Eine weitere Motivkette im Roman bilden technische Fehlfunktionen. Treppie repariert Kühlschränke, deren Störungen meist mit einem defekten Stromkreis zu tun haben. Sogar sie erinnern an die Geschichte Südafrikas: „After '76 they sometimes took in fridges that leaked like they'd been in a riot. Birdshot, buckshot, that kind of thing. A fridge was a flimsy thing when it came to riots.“ (Van Niekerk 1994, 394) Die Kühlschränke entsprechen dem im Text wiederholten Bildfeld defekter Systeme, ebenso wie die Familie selbst. Das zeigt sich in der folgenden Passage, die ein Gespräch zwischen Treppie und Mol wiedergibt:

Treppie looks at her, standing there with dazed eyes. He first saw that look on her face when he found her sitting in the fridge after she lost Lambert's spanner in the long grass. The day everything burnt down. [...] „Come,“ he says. „Shake your head a little first, Mol, like this,“ and he shakes his head.

Mol shakes her head. Then she stops. „Why?“ [...] „What am I supposed to hear?“

„The loose screws in your head, sister, a whole assortment of nuts and bolts, all of them odd pairs – pop rivets, fissure plugs, wing-nuts, you name it!“

„Wing-nut,“ says Mol.

„Nice and scrambled, hey,“ Treppie says. „It's hereditary.“

„Scrambled what?“

„Scrambled eggs, Mol, scrambled stories, scrambled genes, scrambled rails, we're one big pot of scrambled Benades.“

„One big pot,“ says Mol.

„Yes, Mol, and they can put us into a centrifuge and spin us till we burst, but we won't unscramble.“

„Centrifuge,“ says Mol.

„Ja, old sister, we're twisted into each other like the innards of a fridge; remember, like those fucked-up fridges we sometime used to get for repairs, when their motors seized up from the wrong voltage.“ (Van Niekerk 1994, 132)

Die sich wiederholt in Gewalt entladenden Spannungszustände wirken sich bei den Figuren unterschiedlich aus: Lambert wird durch Treppie angetrieben, bis er „durchdreht“ und bei den anderen oder am Haus Schaden anrichtet: „He doesn't even have to open his mouth. All he does is wind Lambert up a bit and give him the tools. Then he runs on automatic.“ (Van Niekerk 1994, 132) In Treppie besteht eine dauerhaft negative Spannung: „Treppie's a fucken devil, but not a straight one; he's a devil with a twist, a twisted devil with a twitch in the shoulder. It's a nervous tick, as he himself says.“ (Van Niekerk 1994, 59) Begonnen hatte Treppies nervöser Tick, als sein betrunkenen Vater ihn als Kind beinahe totgeschlagen hatte. Pop erklärt Treppies Rolle im Familiengefüge mit Worten, die sich zugleich auf das konkrete Fundament von Triomf beziehen lassen:

They were a system with a dead earth. And if he got some spark out of them, then they got charged up like a turbine. Pumped up like a power plant. „You could say, Pop said, that if you managed to connect them properly you had power for Africa. [...] „Generator“. That's what Treppie was, she said. He was their Generator. (Van Niekerk 1994, 430)

Zudem erzeugt eine „Überspannung“ in der Familie immer wieder neue Ausfälle, wie beispielsweise Lamberts epileptischen Anfälle und die folgenden Ohnmachten. Im Gegensatz zu Treppie und Lambert stabilisieren Mol und Pop das System. Ihre ständigen Wiederholungen, ihr Dulden der Situation und ihre grundsätzlich affirmativen

Bemerkungen tragen dazu bei, ihr defektes System aufrecht zu erhalten. Bevor es mit ihnen weiter „bergab“ geht, erklärt Treppie die langfristige Dynamik der Familie wie folgt:

But what's worse is how time feels when you see the same things happening over and over again. Like things that get broken and then get fixed again. Over and over again, fucken broken and fixed again. And nothing ever gets fixed properly. (Van Niekerk 1994, 140)

Die Bilder der technischen Fehlfunktionen zeichnen eine spukhafte Frequenz in der erzählten Zeit nach, die der performativen Auslassung gleicht (Vgl. Kapitel 2.2.3). Denn die Heimsuchung der Familie entspricht über weite Strecken des Romans einer permanenten Bewegung zwischen zwei Polen:

So, all in all, the Benades haven't got too much to complain about. That's just the ways things go in this world. In-out, on-off, here-there, dirty-clean, dog-dog. Two of each kind in the ark. One continuous two-stroke activity. And so everyone buggers along, living it up, killing time. (Van Niekerk 1994, 351)

Die Protagonisten befinden sich in einer Zwischen-Zeit, die als um sich selbst Kreisen und Innehalten vor dem Untergang verstanden werden kann: Ihr Aktionsradius ist bis auf wenige Ausflüge auf ihr Haus und den Garten beschränkt. Ihre Gewohnheiten sind innen-gerichtet und selbstzerstörerisch. Bis auf Lambert versucht niemand, andere Menschen kennenzulernen oder etwas zu verändern. Die dramatische Struktur des Romans konfiguriert sich allein durch die abwechselnden Erzählperspektiven der Protagonisten, die Motivketten, welche ihren langsamen Verfall versinnbildlichen, sowie die Frequenz, in der sich neues Unglück ereignet.

Dabei gibt es durchaus eine Weiterentwicklung, denn es geht bergab. Die finale Krise der Handlung ist ein Resultat des defekten Systems der Familie, die Spannungen entladen sich inwärts: Lambert entdeckt das Familiengeheimnis, erschlägt aus Versehen Pop und verletzt Treppie schwer. Letzten Endes nimmt Lambert Medikamente gegen die Anfälle, die ihn gleichzeitig beruhigen. Daher, und weil er mittlerweile auf einen Rollstuhl angewiesen ist, kann er Mol nicht länger Gewalt antun, ähnliches gilt für Treppie.

Dass auf die Heimsuchung der Familie ein Untergang folgt, deuten auch biblische Motive an. Es kommt im Laufe der erzählten Zeit zu diversen Plagen, wie einem Brand im Haus oder einem Angriff von Bienen. Im Zuge dessen flüchten die Benades wie in einer

Prozession durch ihr Haus hindurch oder im Kreis um dieses herum (Vgl. Van Niekerk 1994, 143, 261). Dabei werden die Plagen immer selbst erzeugt, wie das Reizen der Bienen durch Lambert oder das von ihm gelegte Feuer, mit dem er ursprünglich Müll verbrennen und Ordnung schaffen wollte (Vgl. Van Niekerk 1994, 262). Nicht zuletzt wirken die regelmäßigen Besucher als Plagen und zugleich als Heimsuchungen für die Familie: Schädlingsbekämpfer versuchen zu helfen, eine Delegation der Zeugen Jehovas lesen den Benades aus ihren Schriften vor, ohne sie jemals dafür gewinnen zu können (Vgl. Van Niekerk 1994, 23-24). Vertreter der die verarmten Weißen unterstützenden *National Party* werden von Lambert „gesteinigt“, weil sie sich über seine Familie lustig machen. Dafür benutzt er die Überreste von Sophiatown: „Lambert was digging his petrol cellar, so he had lots of ammunition to hand. Old Softown bricks for stoning the new NPs. He hopes that was now a permanent removal.“ (Van Niekerk 1994, 361)

Die Motivkette biblischer Bilder gibt immer wieder Hinweise auf „Sündenfälle“. Treppie bezieht sich im Folgenden gegenüber Mol auf Lamberts Zeugung: „I told you and that stupid fool of a Pop, long time ago, you must be careful. But the two of you thought you were playing leading roles in Genesis.“ (Van Niekerk 1994, 31) Das unzureichend bekleidete Auftreten seiner Geschwister vergleicht Treppie mit ihrer Vertreibung aus dem Paradies:

The trouble started early this morning when Pop was shoving his shirt and vest into his pants so he could cover his shame, as he puts it. Mol kept pointing there with her finger. Then he, Treppie, asked them if they thought they'd just been kicked out of paradise or something, and if they reckoned their shame sticking out all the time was likely to bother anyone. (Van Niekerk 1994, 347)

Der Hinweis auf ein verlorenes Paradies ist nicht weit her geholt: Die Benades haben nicht nur ihre Heimat auf der Farm verloren, sondern auch ihre Stellung in der Gesellschaft. Das System der Apartheid, das ihnen zugute kommt, droht mit den näher rückenden freien Wahlen unterzugehen.

Ein weiterer biblischer Aspekt ist Lamberts Name. In seiner Sonderstellung als lebendige Konsequenz des Inzests stellt er Treppie zufolge ein Opferlamm dar, zugleich aber auch den Sündenbock der Familie (Vgl. Van Niekerk 1994, 483).

Auch Hinweise auf den *Great Trek* drücken im Roman kreisförmige Wiederholungen mit einem *dead end* aus. Diese Gründungsgeschichte eines Wagenzugs der aus Holland stammenden Siedler in Südafrika versinnbildlicht die Suche nach Heimat, dem Einzug in ein versprochenes Land. Wie Treppie es sieht, hatte die *National Party* den Mythos des *Great Trek* genutzt, um die Benades nach Triomf zu führen, als sie ihre Farm längst verloren hatten.

[T]his time it was the rural Afrikaner's Great Trek to the cities, and for those who were already there, the poor and the reviled, it was the Great Trek to the higher professions and big capital. [...] How they listen, if anything gets said about the Great Trek, the Promised Land, Everyone-Together-Through-Thick-And-Thin. How they listen! Whether that place is full of milk and honey or full of petrol and oil and bricks and mine dumps, it makes no difference. (Van Niekerk 1994, 360)

In diesem Sinne wirkt das Haus der Benades in Triomf wie der letzte, kaputte Wagen des *Great Trek*. Sie sprechen sich gegenseitig Hoffnung zu mit der Redewendung „There is always a light at the end of the wagon-trek“. (Van Niekerk 1994, 149) Aber von Triomf aus kann die Heimatsuche für die Benades nur noch in Fantasien weitergehen, die einerseits zu einem Untergang und andererseits zu einer utopischen Flucht tendieren: In den Löchern, die Lambert im Garten und in seinem Anbau aushebt, lagert er Benzin für eine Flucht, denn er plant, bei freien Wahlen nach Sambia oder Kenia auszuwandern (Vgl. Van Niekerk 1994, 2). Auf einem selbst gemalten Bild an seiner Wand hat Lambert Südafrika abgebildet, das Haus samt Familie, seine Traumfrau und den geplanten Fluchtweg aus dem Land (Vgl. Van Niekerk 1994, 180-182). Einzelne Elemente des Bildes sind überstilisiert und mit von Lambert gewählten Bezeichnungen versehen. Damit imaginiert er sich selbst ein „Schlupfloch“ (Vgl. Kapitel 2.2.3):

„Well, if things don't work out then we've at least got a plan!“ Lambert says. „Remember what you said, then we take Molletjie and we load the petrol into the front, and on the roof-rack, and in the dicky, and then we go, due north. All of us, even Gerty and Toby. To Zimbabwe or Kenya. Where you can still live like a white man. With lots of kaffirboys and -girls to order around, just as we please! They're cheaper there!“ (Van Niekerk 1994, 65)

Aber diese Fantasien werden von vornherein durch die Lebensumstände der Benades karikiert. Dazu kommt, dass außer Lambert niemand an die Flucht glaubt. Die Vorbereitungen, wie das Ausheben der Erdlöcher und darin das Lagern von Benzin, sollen

ihn beschäftigen, damit er seine Mutter öfter in Ruhe lässt (Vgl. Van Niekerk 1994, 65). Lambert erscheint dadurch wie der Letzte im *Great Trek*, der verstehen muss, dass es nicht mehr weitergeht.

„Our whole story here together, between these walls full of plaster cracks, and our roof that leaks on to our heads, and our floor full of holes, and the moles who make molehills on the lawn, and...“ As Treppie listed the things, „and“, „and“, „and“, all the sides of their story, its beginning and its middle and its end, which was now approaching, he pointed with stretched-out arms that looked like they were being pulled by strings, up and down, up and down, as he turned around in a circle, pointing closer when he meant „now“ and further when he meant „then“, and still further in another direction when he meant „eventually“ and „at the very end“. At that he shuffled around in a circle on flat feet as if he was standing on a turntable. „You mean the kind of thing that nothing will be left of us?“ Lambert asked. (Van Niekerk 1994, 381)

In *Triomf* finden Heimsuchungen durch Überreste und Konsequenzen der Vergangenheit statt. Die wiederholten Hinweise deuten auf mehrere ursächliche Brüche hin, wie der Zerstörung Sophiatowns und dem Verlust der Farm der Benades. Die Ursachen stehen dabei in dem Sinnzusammenhang der *generative loci* Südafrikas. Zugleich besteht die Androhung eines kommenden Bruchs: Die kommenden freien Wahlen wirken auf die Benades wie eine unheimliche Resonanz auf den Verlust ihrer Farm und die förmliche Besetzung Sophiatowns. Diese Doppelbewegung von vergangenen Brüchen und erwartetem Bruch äußert sich in, wie der folgende Abschnitt erörtert, in der Dynamik eines Strudels vor dem Untergang.

4.1.3 Untergang

In den theoretischen Vorüberlegungen wurden „Löcher und Behältnisse“ als potentiell subversive Momente in fiktiven Wohnräumen eingeführt (Vgl. Kapitel 2.3.3). Für die Protagonisten in *Triomf* sind die Abgrenzungen des „Eigenen“ und einer eigenen Heimat unsicher, und dabei spielen Aspekte der Löcher und der Aushöhlung eine erhebliche Rolle. Löcher destabilisieren den gesamten erzählten Raum. Der Roman beschreibt Johannesburg als aufgrund seiner Unterhöhlung durch stillgelegte Minen auf einem instabilen Grund stehend. In *Triomf* ist dieser Zustand noch extremer. Denn als Sophiatowns Bewohner am Ende ihres vergeblichen Widerstandes umgesiedelt wurden, mussten sie Einrichtung, Haustiere und private Gegenstände zurücklassen. Die Häuser wurden eingeebnet, so wie

sie waren. Immer wieder geraten Anteile dessen an die Oberfläche, also aus der Vergangenheit und dem räumlichen Untergrund in die gegenwärtige Ordnung der erzählten Welt des Romans: Lambert findet Bauteile, Haushaltsgegenstände und Hundeknochen. Solche Reste tauchen immer wieder auf, weil das Haus und Einrichtung der Benades wiederholt in Gewaltausbrüchen zerlegt und von Neuem zusammengesetzt werden (Vgl. Van Niekerk 1994, 125-127, 341).

Verbunden mit Lambert bildet das potentielle Innere von Löchern, Dingen und Personen ein wiederkehrendes Motiv. Er sieht in Momenten seelischer Bedrängung das Innere der Dinge und Menschen um ihn herum. Das lässt die aus seiner Sicht erzählte Welt verzerrt und verkehrt wirken, ähnlich dem Bild von Südafrika, das er an die Wand seines Zimmers gemalt hat: „Cars and the insides of fridges. The insides of people, all on top of each other“. (Van Niekerk 1994, 45) Die Schilderungen dessen beschreiben die ineinander verstrickten Verhältnisse im dem Land und in der Familie:

He tries to hold it back. He feels his back arching into a hollow, and then he slides slowly off his seat. There's a burn-out in his head. [...] The whole lounge looks like things are running into each other, like each other's insides, the insides of the Witnesses, the china cat with a rose for a head, the chinese fan, [...]. Everything a slow mashing of insides. The insides of the Witnesses running out of their spines and rising up like the ashes of paper above a fire. The insides of Triomf. Pink insides. His eyeballs are burning inside. (Van Niekerk 1994, 40-41)

Seit ihm Treppie erzählt hat, dass sich kleine Tierchen durch den Gehörgang und das Trommelfell hindurch bewegen, um dann vom Gehirn zu essen, verfolgt Lambert diese Vorstellung (Vgl. Van Niekerk 1994, 171). Als er ein Kaleidoskop erhält, nimmt er es auseinander, um die inneren Teile und ihre Funktionen zu verstehen (Vgl. Van Niekerk 1994, 312). Seine Beschäftigung mit Aushöhlung und potentielltem Inneren geht mit solchem *reverse engeneering* über geschichtliches Interesse und Ausgrabungen im Garten hinaus und führt zu seinem Öffnen des abgeschlossenen Schanks, in dem die Antwort auf viele seiner Fragen liegt: Sein Anderssein erklärt sich ihm endlich durch die Informationen über seine Eltern und seine Zeugung. Damit entspricht dieses Handlungselement dem *locked-trunk motif*, wie in 2.3.3 dargelegt. Lamberts darauf folgenden Empfindungen entsprechen einer destruktiven Innenverdrehung: „He feels like he's fucking out from the

inside. Things that have been said, pieces of stories, falling inwards inside his head.“ (Van Niekerk 1994, 511)

Im Haus der Benades gibt es viele räumliche Löcher. Ihre Beschreibung unterstreicht den desolaten Status Quo des Zusammenlebens und das Aufrechterhalten dessen durch Mol und Pop. In der folgenden Passage gibt es jedoch zudem einen Hinweis darauf, dass die wahre Bedrohung vielmehr in Löchern unter dem Haus liegt, wie Mol es empfindet:

The fact that it's been leaking like a fucken sieve for years doesn't seem to worry her at all. She spent half the summer walking up and down with pots and pans and things. When they get full, she empties them. Then she puts them down again, over and over, like she's scared the house will sink if she doesn't. As if the threat's coming from below. (Van Niekerk 1994, 489)

Etwas scheint sich unterirdisch zu bewegen, Mol spürt es unter dem Haus und unter dem Stadtteil. Aus ihrer Sicht haben diese Vorgänge einen persönlichen Bezug zu ihr selbst, sie gleichen dadurch einer Heimsuchung, die in der Wahrnehmung des heimgesuchten Subjekts verankert ist und eine Verschränkung von innen und außen ausdrückt:

[S]omething's not right. It feels like something she won't be able to do anything about, a wrong thing that wants to do something to *her*. She listens as the hollows under the city begin to rumble. She feels it before she hears it, in the pit of her stomach. Like the earth tremors. She feels them in her stomach too, long before the windows start rattling. Jo'burg's like that. It's hollow on the inside. Not just one big hollow like a shell, but lots of dead mines with empty passageways and old tunnels. Treppie says that's why it's become so expensive to get buried in Jo'burg. There just isn't enough solid ground left for graves. And even if you do get a grave, he says, you still can't be so sure, 'cause most of the corpses fell through after a while. Coffins and all. And the headstones sink at a funny angle into the ground. Or they fall right through, on to the coffins. Getting buried in Jo'burg is a waste of time and money, Treppie says. After you've lived in this place there's not much left of you in any case. Sometimes whole houses fall into the ground. Roads too. Those are sinkholes. (Van Niekerk 1994, 214)

Demzufolge gibt es keinen sicheren Ort, nicht einmal eine sichere Verortung der Toten in Triomf. Das hat etwas äußerst Spukhaftes an sich, denn wie Derrida es erklärt, generiert sich ein Spuk aus dem Umstand, keinen sicheren Ort für seine Trauer zu haben (Vgl. Derrida 2004, 23-24). In *Triomf* sinken selbst die Gräber der Hunde im Garten durch unterirdische Hohlräume immer tiefer, wie die Benades entsetzt feststellen (Vgl. Van

Niekerk 1994, 520). Die toten Körper fallen also durch die *sinkholes* zurück in die alte Heimat, die die Geisterhunde auf der Oberfläche Triomfs vergeblich gesucht haben.

Das Motiv des Unterirdischen ist im Roman zuvorderst mit Mols Figur verbunden. Nicht zuletzt lässt ihr Name an ein *mole* (dt.: Maulwurf) denken, welchem Royle in *The Uncanny* ein ganzes Kapitel widmet. Im Bezug auf den Dekonstruktivismus und das Konzept der Erinnerungsspur beschreibt Royle das Vorgehen des Maulwurfs als blind und unbewusst, in einer Nachträglichkeit lebend, seine eigene Spur verfolgend und zugleich generierend (Vgl. Royle 2003, 241). Ebenso blind und unbewusst erscheint Mol, wenn sie über die Geschichte ihrer Familie sinniert. Das gemeinsame Schicksal wirkt dabei unausweichlich, düster, und nicht zuletzt aufgrund der Redewendung des „Lichtes am Ende des Wagens“, welches nie erreicht wird, erinnert es an einen Tunnel. Mols Angst, in einen vertikalen Tunnel zu fallen, ist mit dem befürchteten Machtverschiebungen in Südafrika und zugleich mit der Geschichte des unter ihr vergrabenen Stadtviertels verbunden:

Whenever the tremors begin she sees a coffin fall through its hole. Further and further down it falls, head first. Then the stone falls on to a coffin and everything breaks, the wood and the stone. And then she sees that poor corpse, with its rigid eyes and broken bones, falling down the tunnels. Or she sees a house with everything still inside and people hanging upside down from the windows as it falls. And then the house smashes into the bottom of the earth. (Van Niekerk 1994, 214)

Hinsichtlich von biologischem Fortbestehen gibt es ein *dead end*: Es wachsen keine größeren Pflanzen in Triomf, da ihre Wurzeln anstelle von fruchtbarer Erde auf Sophiatown stoßen: „They first have to dig six feet under Triomf's tar before you find the old topsoil. In between there's just rubbish.“ (Van Niekerk 1994, 287) Unfruchtbarkeit betrifft zugleich die Familie, da Lambert keine Kinder bekommen kann, wie die Familie vermutet: „Pop was worried about Lambert going backwards before he even started going forwards. And it broke his heart that things always seemed to go like this with the Benades. Generation upon generation. Lambert wouldn't even have a generation to come after him.“ (Van Niekerk 1994, 349)

4.1.4 Das innere Ende der Spirale

Wie in Kapitel 2.3.2 beschrieben, vollziehen sich bezüglich des Wandels in Südafrika repräsentative Formen in der Literatur der Weißen, für die das Ende der Apartheid einen

Untergang darstellen kann. Eine dieser Formen ist der erklärende Rückbezug auf die Vergangenheit in einem *golden age theme* (Vgl. S. 46-47). In *Triomf* findet das ins Negative und in die Zukunft verkehrt statt, wie bei Lamberts Phantasien einer Flucht und eines „angemessenen Lebens“ für Weiße an einem anderen Ort (Vgl. S. 105). Zuvorderst wird solch ein verkehrtes Schlupfloch jedoch durch Pops Perspektive vermittelt. Er hat Visionen, die einem *White-out* gleichen, also einem durch verschiedenartige Reflexionen entstehenden Lichtverhältnis, das alles weiß erscheinen lässt, sämtliche Kontraste herabsetzt und auf diese Weise zu völligem Orientierungsverlust führt:

[S]ometimes Pop wakes up looking like he's seen a ghost. That's when he has a white nightmare. It's the same dream, he says. Over and over again. In the dream, he's surrounded by white. White in front and white all around him. It's so bad he can't see anything but white. It makes him feel suffocated. When he's inside the white he can still hear, but he can't see anything and he can't get out again. And when he tries to break out, all he sees is more white. White what? she asks, but he doesn't know. Wool? Clouds? Sand? Soap-suds? Teeth? Walls? Milk? He must know what it is, if it's so white. But he doesn't know. It's just white, he says. White nothing. Pop says the dream makes him feel scared and lonely. (Van Niekerk 1994, 215)

Es liegt nahe, dass diese Erscheinung eine melancholische Besetzung Pops darstellen kann, wenn man dies in seiner Verbindung zu der Gedankenfigur des Schlupflochs sieht. Der weiße Raum erinnert in verzerrter Form an etwas, das Pop verloren hat: seine unschuldige Kindheit in einer Gesellschaft, die alles andere als „Weißes“ ausblenden wollte. Deren Ende fiel mit dem Ende von Pops Kindheit zusammen, als die Benades ihre Farm verloren und nach Johannesburg zogen, wo ihre Verwahrlosung begann (Vgl. Van Niekerk 1994, 134-139). Freud zufolge erzeugt das verinnerlichte Bild eines verlorenen Liebesobjektes eine destabilisierende Dynamik im Subjekt, was auf Pops Situation zutrifft (Vgl. Kapitel 2.1.1). Seine Perspektive auf die Welt während seiner Kindheit sowie die bis dahin als unschuldig wahrgenommene Familie kann man als verloren verstehen. Das Verinnerlichte, die verlorene Perspektive und der eigene unschuldige Blick, wird zu einer geisterhaften Präsenz, die sich vom Subjekt selbst wieder nach außen projizieren lässt (Vgl. Del Villano 2007, 79).

Nach seinen Aussagen dienen Pop seine *visitations* als Blick in die Zukunft, in eine Zwischenwelt des Todes: Er will sich darauf vorbereiten, denn er ahnt, dass er bald sterben

wird (Vgl. Van Niekerk 1994, 487-489). So drückt sich eine Heimsuchung aus, die auf ein konkretes Ende vorausdeutet.

Die Liminalität dessen äußert sich bei Pops *visitations* wie folgt: „He feels light, as if he's tumbling about inside a shell as dry as the wind, a great big droning wind full of white smoke. He can't tell what's above and what's below. His head spins.“ (Van Niekerk 1994, 258) Anschließend erwacht Pop, sein Orientierungsverlust wiederholt sich im äußeren Raum, da es im Haus brennt und man nichts als weißen Rauch sehen kann. Somit konkretisiert sich das dritte Strukturmerkmal der problematischen Innen-Außen Konfiguration in dem Motiv der weißen Träume.

Das letzte *White-out* fällt mit Pops Tod zusammen. Am Tag der ersten freien Wahlen werden die Benades von einer Malerfirma besucht, die ihr Haus mit frischem Weiß anstreicht (Vgl. Van Niekerk 1994, 497). Pop beobachtet das Verpacken und Abdecken der Arbeiter. „Everything into the bag to make sure that nothing will be lost. Not him either. Now they're throwing sheets over everything. All is white. White for the crossing over.“ (Van Niekerk 1994, 501) Er fantasiert den Rauch aus Triomfs Schornsteinen als „Salutschüsse“, als „Samen in weißer Schale“, schließlich als „Schreie und Gebete anderer verwehelter Seelen“. (Van Niekerk 1994, 501) Es folgen die letzten Zeilen aus seiner Perspektive:

And then again, from far off, the ground approaching at long last, rocking to and fro, the horizons tilting from side to side. To one side, a small, white house, its doors and windows tightly shut, where he can finally come to rest against the clean, sun-warmed walls, nothing but the whisperings inside as if his ear were pressed to a shell, throughout the bright and endless winter. (Van Niekerk 1994, 501)

In diesem Fall ist der weiße Raum ein Haus, das überkreuz projiziert wird: Die alte Heimat suchte Pop in seinem Inneren heim und wird wieder nach außen gespiegelt. Hier befindet sich Pop nicht mehr in der Enge eines weißen Raumes, sondern lehnt an einer Außenwand, das weiße Heim und seine Stimmen bleiben ihm verschlossen. Während dieses Traums wird Pop, schlafend und von den Arbeitern unbemerkt, mitsamt seinem Sessel zum Schutz vor der Farbe mit weißen Tüchern abgedeckt. Lambert öffnet indessen den für ihn verbotenen Schrank, versteht das Familiengeheimnis und verfällt in eine Raserei. Dabei erschlägt er versehentlich Pop unter der Abdeckung.

Kurz darauf, so deutet es sich an, erbt Lambert Pops weißen Traum.

He feels like something that's already dead, here among all these sheets. [...] He feels like he's fucking out from the inside. Things have been said, pieces of stories, falling inwards inside his head. [...] He turns around. His ears are zinging from the sudden silence. The sun shines sharply through the window. All the curtains are down. All he sees is white, white, white. (Van Niekerk 1994, 511)

Die Motive des Angst einflößenden Inneren und des *White-out*, welche Lambert und Pop im Text begleitet haben, vereinigen sich auf diese Weise.

Die Suche der Benades nach einer eigenen Heimat im Sinne ihrer früheren Ordnung gleicht einem weißen *dead end*. Als in den letzten Zeilen des Romans das Licht des Sternbilds Orion, das die Familie mit Pops Geist assoziiert, hinter ihrem Haus verschwindet, gibt Lambert seinen Fluchtplan im Sinne eines *Great Trek* endgültig auf: „North no more“ (Vgl. Van Niekerk 1994, 524).

4.1.5 Zwischenfazit

1. Ordnung

Die Figuren in Van Niekerks Roman befinden sich mitsamt ihrem Heim im Zustand des Verfalls. Es werden neben der Familie kaum weitere Figuren eingeführt und die Handlung spielt sich überwiegend in ihrem Haus ab. Ihr Zusammenleben wird nicht äußerlich bedroht, sondern gefährdet sich durch seine extremen Formen der Abgrenzung nach außen hin selbst. Die Benades und ihr Zuhause stehen darin metonymisch für die Afrikaner im Apartheidsstaat, sie versinnbildlichen eine Miniatur dieses Teils der Gesellschaft. Unheimlichkeit generiert sich zuvorderst auf der räumlichen Ebene, indem das Viertel, in dem sich das erzählte Heim befindet, als unterhöhlt und im mehrfachen Sinne instabil beschrieben wird. Das Haus droht aus Mols Sicht förmlich in die hohle Erde zu fallen. Überdies tauchen im erzählten Raum verdrängte Aspekte in verzerrter Form wieder auf, verkörpert durch Reste von Sophiatown und die „Geisterhunde“ des alten Stadtviertels, die nach ihrer verlorenen Heimat suchen. Dieser unheimliche Faktor wirkt jedoch weniger bedrohlich als die Geschehnisse, welche die Protagonisten selbst verursachen. In die Ordnung ihrer Heimat sind Ruinen, Inzest, Einschließung und Verfolgung als Merkmale des *gothic mode* vielfach vorhanden (Vgl. Shear 2006, 71).

2. Störungen

Das erste Strukturmerkmal der „mehrdeutigen Störungen in (Wohn-) Räumen“ manifestiert sich in *Triomf* auf psychologische Weise, wenn man Pops wiederkehrenden weißen Traum als Ausdruck einer melancholischen Besetzung versteht. Die meisten bedrohlichen Faktoren stehen jedoch konkret in den Zusammenhängen der Ideologie der Siedler holländischer Herkunft, des Systems der Apartheid und der kommenden ersten freien Wahlen (Vgl. Kapitel 2.3.2). Daher ist die spezifische Geschichte des erzählten Ortes grundlegend, die *generative loci* machen die Formen von Heimsuchung in *Triomf* aus: Der Topos des unheimlichen Hauses ist dabei nicht auf Eindringlinge zu beziehen, sondern auf Verfall. Er droht den Nachkommen der Siedler holländischer Herkunft, die den Hintergrund des christlichen Glaubens sowie den *Great Trek* als gemeinsamen Ursprungsmythos haben. Die Rückbezüge darauf sind im Roman nicht glorifizierend oder verklärt, es bietet sich kein „Schlupfloch“ in eine idyllische Vergangenheit, sondern ein sinnbildliches Ersticken am Weißen. Auch die „wiederholten Hinweise auf einen ursächlichen Bruch“ sind zuvorderst in der kontextorientierten Form verankert, in *generative loci* und den Resonanzen weißer Südafrikaner auf den Wandel ihres Landes. Das dritte Strukturmerkmal ist in *Triomf* äußerst ausgeprägt, wobei performative Auslassungen sowie Löcher und Behältnisse eine Rolle spielen. Der Zustand der Familie ist insgesamt liminal, nicht zuletzt spielt sich die Handlung auf der zeitlichen Schwelle zwischen Apartheid und Post-Apartheid ab. Das literarische Heim in *Triomf* befindet sich über lange Strecken der Handlung hinweg in einer Zwischenzeit, wie sie Vogls Zauderrhythmus beschreibt (Vgl. Kapitel 2.2.3): Die Protagonisten bewegen sich in schier endlosen Wiederholungen zwischen Resignation und zielloser Aggression hin und her, bis zur Auflösung der bisherigen ideologischen Ordnung ihrer Heimat. Daher kann man sich das Muster der Heimsuchungen in spiralförmiger Gestalt vorstellen: Die in der Analyse erörterten Motivketten führen zusammen zu einem *dead end*.

3. Auflösung

Die Heimsuchungen in diesem Roman bedingen sich vorrangig in den *generative loci* Südafrikas, was insbesondere die Stadt Johannesburg angeht. Es werden keine Geister heraufbeschwört oder ausgetrieben, der Verfall vollzieht sich ohnehin: Die Benades versinnbildlichen einen Untergang der weißen Südafrikaner an sich selbst durch eine Inwärts-Ausrichtung auf mehreren Ebenen. Den Figuren bietet sich kein Ausweg, sie sind

das Ergebnis der Ideologie der Apartheid und verkörpern dadurch jene *unsettled settlers*, von welchen in der Einleitung dieser Arbeit die Rede ist.

4.2 Ivan Vladislavic: *The Folly* (1993)

The Folly ist eine relativ kurze Erzählung, die von Nachbarn in einer Vorstadt oder kleineren Stadt handelt. Weder der erzählte Ort noch die Zeit werden im Text explizit benannt. Das kinderlose Ehepaar Mr. und Mrs. Malgas lebt in einem kleinbürgerlichen Haushalt weißer südafrikanischer Mittelschichtler. Ihre zunächst vollkommene Idiorrhythmie wird durch einen neu ankommenden Nachbarn gestört. Der Neue, der mehrere Namen trägt und dessen Herkunft niemals eindeutig wird, zieht auf ein Stück Brachland nebenan und erbaut sich dort durch magisches Denken ein imaginäres Haus. Von nebenan beobachtet ihn das Ehepaar und verliert dadurch sukzessive den Halt in der eigenen Ordnung. Die Ambivalenz der Vorgänge erschüttert nicht nur die Beziehung der Beobachter, sondern zugleich auch ihr eigenes Haus, das sich von einer normativen Kulisse zu einem seltsam lebendigen Raum entwickelt.

The Folly weist kaum anachronistische Aspekte auf, der erzählte Raum ist äußerst detailliert beschrieben. Da Raum und Zeit nur vage als „weiße“ Wohngegend während der späteren Apartheidszeit auszumachen sind, kommen der Handlung allegorische Züge zu. Peter Horn beschreibt dies in „A House / a Story Hanging by a Thread“ wie folgt:

The reader of this novel will have to follow the author into a strange theological parable about creation and annihilation, which takes place in a world where words seem to have a reality of their own, and where everyday suburban life is confronted by the world of fiction and imagination. (Horn 2011, 80)

4.2.1 Die Ordnung der erzählten Heimat

Zu Beginn der Handlung wird der Verlauf eines Abends auf den beiden benachbarten Grundstücken erzählt, wodurch beide Zuhause in ihrer Gegensätzlichkeit vorgestellt werden. Fokus und Perspektive wechseln jeweils nach kurzen Abschnitten, sodass die Vorgänge simultan erscheinen:

Ein Mann namens Nieuwenhuizen (Afrikaans für „Neuhaus“) betritt das von ihm erworbene Brachland. Es ist mit Gräsern und Unkraut überwuchert und lediglich durch verfallene Zäune und Drähte begrenzt. Allein zur Seite des Hauses vom Ehepaar Malgas hin befindet sich ein gepflegter Zaun aus Wagenrädern, der an den *Great Trek* der weißen Siedler denken lässt. Während Nieuwenhuizen sein Land erkundet, isst das Ehepaar in seinem Haus. Jede ihrer Bewegungen und Aussagen wirkt überaus eingespielt. Sie erscheinen wie ein symbiotisches Paar, kontrastierend zu dem einsiedlerischen Nachbar. Ähnlich wie Mol und Pop in *Triomf* weist auch das Ehepaar Malgas eine „intensive sprachliche Beziehung“ auf, indem sie Aussagen des jeweils anderen affirmativ wiederholen und sich so immer wieder gegenseitig bestärken (Vgl. Barthes 2007, 129-130).

Die Malgas' sehen in den Fernsehnachrichten, wie eine zusammengeflackte Hütte in einem Township niederbrennt und kommentieren das sachlich, beinahe zynisch. In der Szene im Fernsehen deutet sich an, dass sich die Handlung während der Apartheid abspielt, aber das wird, ebenso wie eine genaue Verortung, an keiner Stelle des Textes explizit genannt. Während die in den Fernsehbildern vergrößerten privaten Überbleibsel des Hüttenbewohners langsam in den Flammen vergehen, geht die Erzählung unvermittelt zu Nieuwenhuizen über: Er baut sich aus vor Ort gefundenem Müll und Überresten ein karges Camp zusammen.

Alltäglichen Bewegungen und Gegenständen kommt in *The Folly* höchste Bedeutung zu. Die detaillierten Beschreibungen zeigen häusliche Konventionen und eingespielten Abläufe auf der Einen, und eine immer nur provisorische Einrichtung sowie unkonventionelle Handlungsweise auf der anderen Seite des Zaunes. Wie ich in dieser Textanalyse herausstelle, konfiguriert sich aufgrund dieser Nebeneinander-Stellung eine Heimsuchung, die auf abstrakte und fortführende Weise subversiv funktioniert: Die Grenzen zwischen den durch die Nachbarn repräsentierten Gegenpole sowie zwischen „Geist“ und „Materie“ stehen im Fokus, um im Laufe der erzählten Zeit mehr und mehr zu verschwimmen. Auch die Übergänge zwischen der von einem allwissenden Erzähler wiedergegebenen Innensicht in die drei Figuren geschehen meist völlig unvermittelt, wodurch sich gleichsam ein Verschwimmen andeutet.

Gerard Gaylard, der sich als Herausgeber von *Marginal Spaces. Reading Ivan Vladislavic* mit dem Gesamtwerk des Autors beschäftigt, konstatiert den Fokus auf alltägliche Details und Randbereiche in den Texten. Gaylard geht so weit, den Minimalismus als einen Wesenszug in Vladislavic's Schreiben zu erklären.

This minimalism also addresses the individual in its specificity: shorn of embellishment, individual identity and event appears in its particular presence, thingness, suchness, incommensurability. While minimalism might seem a realist, even reductionist, art, here it exposes the inner life, even animating spirit, of things because it is wielded in such an observant manner. Vladislavic is particularly good at revealing the life of objects [...]. Individual specificity evokes the etymology of the word „margin“, which partly lies in the Latin word „margo“ for edge, boundary, space surrounding text, and partly in the Indo-European (Scandinavian, Germanic and Old English) root, „mark“, meaning sign, limit, border, often between two poles. Vladislavic brings these two meanings together, tracing boundary limits via their signs, marks, words, and often simultaneously reinventing those frontiers which may redefine the individual via new words and ways of seeing. (Gaylard 2011, 5)

Auf diese Weise stellt sich *The Folly* als Versuchsanordnung über Liminalität auf mehreren Ebenen dar. Innerhalb der alltäglichen Abläufe in dem bürgerlichem Haus und im improvisiertem Camp äußert sich das wie folgt: Nieuwenhuizen zerbricht einige Zweige für ein Feuer und prüft anschliessend, ob seine Finger dabei auch zerbrochen sind. In den darauf folgenden Sätzen „malträtirt“ Mr. Malgas einen Frosch, der an der Unterseite seines Kaffeebechers abgebildet ist, mit dem Löffel, „ohne, dass der Frosch die Augen verschließt“ (Vgl. Vladislavic 1993, 4). Eine Verdinglichung von Körperteilen sowie Personifizierung von Gegenständen deuten sich immer wieder an, dadurch steht eine grundsätzliche Frage über Grenzen und ihre mögliche Subversion im erzählten Raum. Das bestätigt Horn, der sich mit *The Folly* auseinandersetzt:

Any attempt by the reader to envisage a portrayed „reality“ in the narrative is constantly undermined. The house, like Lacan's „reality“, is merely the confused plan of a thread running through the novel, nailed down at a few convenient points, but the nails do not prevent the reality from constantly shifting. [...] The novel plays very cleverly with language and with the conventions of the novel, allowing an easy transition between perceptions, imaginations and surreality, and creating a fictional space of great intensity. (Horn 2011, 82)

Mr. Malgas' Entdeckung den neuen Nachbarn wird in Bildern des Unheimlichen vermittelt. Er nimmt zunächst etwas Fremdes wahr, das in sein Haus eindringt. Es vermengt sich mit den Bildern aus den anfänglichen Fernsehnachrichten und Aspekten der eigenen, häuslichen Intimität: „In the darkness, in the doorway, an unaccustomed smell prickled his nostrils. Drums boomed. A burning shack caved in, predictably, in the back of his mind. He sniffed, filtering the intruder from the haze of home cooking and pine-scented air-freshener.“ (Vladislavic 1993, 4-5) Ein solches Wechselspiel zwischen innen und außen sowie Eigenem und Fremden macht den spukhaften Effekt des Textes aus, der ohne Gespenster auskommt.

4.2.2 Geist im Raum, Raum im Geist

Ich erkenne in *The Folly* eine Form von Heimsuchung ähnlich dem in der Spektralität zentralen Spiel des Supplements. Zugleich besteht aber auch die Form einer Gast-Besetzung, da das mehrdeutige Provisorium von Nieuwenhuizen in der gesetzten Ordnung seiner Nachbarn als außerordentlich gilt und die Beobachtung dessen, also die Sichtbarkeit des Außerordentlichen innerhalb der es ausschließenden Ordnung, ihre Stabilität gefährdet (Vgl. Kapitel 2.1.2, Kapitel 2.2.2). Die Störungen finden vorrangig auf der Ebene der kleinen Dinge, Alltäglichkeiten und scheinbar nebensächlichen Aufzählungen statt, die Positionen dieser Details verschieben sich, ändern ihre Stellung und entwickeln dadurch eine eigene Dynamik und Macht. Zuletzt setzt sich das Spiel fort, die Dinge bleiben im Wandel, auch jegliche neuen Ordnungen werden in Frage gestellt.

Bevor die Handlung nach etwa zwei Dritteln der Erzählung so weit führt, das man sie formell als magisch-realistisch verstehen könnte, bahnt sich in der erzählten Welt langsam Unwirkliches an. Diese inhaltliche Anbahnung vor dem späteren formalen Umbruch vermittelt jene Infragestellung der Grenzen differenzierter, als es eine unmittelbare Darstellung magischer Erzähl-Aspekte vermag. Die Heimsuchung erweist sich als ein Spiel des Textes mit seinen eigenen Grenzen. Ein Anteil dessen entsteht durch das gegenseitige Beobachten der beiden Parteien, deren simultan dargestellte Wahrnehmungen den Eindruck von einer Wechselwirkung erzeugen. Mr. Malgas' ersten visuelle Eindrücke von Nieuwenhuizen drücken eben jene Wechselseitigkeit sowie eine brüchige Grenze zwischen erzählter Wahrnehmung und erzähltem Raum aus:

He [...] wiped a porthole in the misted glass of the window above the sink. Nieuwenhuizen's fire waved its small hands in the far corner of the plot next door. An intimate relationship between the flames and his own palm circling on the glass came unbidden into Mr Malgas's mind and caused a shameful pang in his chest. [...] At once a tall figure passed in front of the fire, casting a gigantic shadow over their house. „Shall I call the cops?“ she asked wistfully. At that instant the fire vanished. Nieuwenhuizen, who was about to retire for the night, had turned his drum over the flames to snuff them. Mr and Mrs Malgas looked into the night with the disquieting feeling that they had imagined something. (Vladislavic 1993, 5-6)

Irritiert beobachtet das Paar, wie der Neue sein Camp auf dem Brachland errichtet und dabei aus ihrer Sicht ungewöhnlich vorgeht, etwa auf dem Boden kriechend die Erde zu vermessen oder tanzend und singend dem Rhythmus eines Arbeitsliedes zu folgen. Der neue Nachbar, der ohne klare Identifikation oder Habseligkeiten ankam, weckt in den Malgas' eine Angst vor unzivilisierten Nomaden – und daher den Wunsch nach Abgrenzung: „[I]’ve never seen anything like this. Totally unorthodox. Come away from that window.“ (Vladislavic 1993, 10)

Nieuwenhuizen schläft auf der Erde, sammelt weggeworfene Dinge, baut sich etwas Neues daraus und isst das, was er auf dem Land findet. Anders als im Falle seiner Nachbarn, stellt sich seine Wahrnehmung jedoch nicht als verstört dar. Er ist zufrieden und konzentriert in seiner eigenen vergeistigten Ordnung. Statt normative Richtlinien über Bauen und Wohnen zu befolgen, nimmt er das ihn umgebende Land durch seine visualisierende Kraft wahr, es scheint darin buchstäblich zu leben. Das erzeugt den genannten Kontrast zwischen den Beschreibungen des erzählten Raumes durch die verschiedenen Figuren. Im folgenden Textabschnitt betrachtet Nieuwenhuizen sein Grundstück:

The sheer cliffs of the hedge towering at his back, dappled with gold and amber, tapering into the far-off haze on either side; [...] the veld rolling away before him in a long blond swell, reefed by the shadows of the hedge and stirred by a breath of wind, swirling now through thickets of shrubs and weeds, spilling now over rocks, boiling into heathery foam, spending itself at last against the wagon-wheel wall in the distance – all these things pleased him enormously. (Vladislavic 1993, 7)

Der neue Nachbar pflegt ein mehrdeutiges Verhältnis zu dem ihn umgebenden Raum. Bisweilen verhält er sich so, als sei das Land lebendig: „Nieuwenhuizen extended his right hand, clasped a branch of the hedge and shook it warmly.“ (Vladislavic 1993, 11) Die

Beobachtung dessen reicht aus, um das Ehepaar Malgas zu erschüttern. Ihr Verständnis von einem Eigenheim und dem, was man darin zu tun hat, wird durch Nieuwenhuizen in Frage gestellt. Sein unbehaustes Leben auf dem Brachland trifft nicht auf ihr Verständnis. „Perhaps he likes to have a bit of space around him. Some people are like that.‘ ,I still say we should call the cops. If it's the wide open spaces he wants, let them put him on a train to the platteland.““ (Vladislavic 1993, 10)

Mrs. Malgas spricht damit ein Urteil aus, das die frühere Politik weißer Siedler aufgreift: Wenn der Neue den Raum nicht im Sinne der ihm auferlegten Ordnung nutzt, sondern „nomadisch“ lebt, stellt er eine Gefahr dar und muss vertrieben werden. Tatsächlich entsprechen ihre Auffassung und ihr Habitus jenem Rollenmuster, das Sara Upstone bezüglich fiktiver kolonialer Häuser beschreibt:

As males are responsible for maintaining political and public order – to overwrite chaos – so females are responsible for echoing this in the home, providing refuge from the perceived struggles of the marketplace in a space of harmony and rigid organisation. Firmly establishing the metaphorical connection, in the colonies „competent home management was part of a wife's civilizing mission“, as the colonizer battles with territorial expansion, so his wife engages in her own struggle against unfamiliar domestic conditions. (Upstone 2009, 118)

Die Malgas' verkörpern dieses Muster durch ihre ängstliche Abgrenzung und ihrem Argwohn gegenüber dem als chaotisch wahrgenommenen äußeren Raum. Ihr Zuhause erweist sich daher als gesetzte Ordnung, die jedoch durch eine Subversion in Frage gestellt werden kann. Nur das Innere ihres eigenen Hauses können die Malgas' zunächst noch kontrollieren. Entsprechend Upstones Annahmen, tut Mrs. Malgas zuhause Recht und Ordnung kund und schickt ihren Mann hinaus, um Nieuwenhuizens Herkunft und sein Vorhaben festzustellen.

Doch als Mr. Malgas freundlich von Nieuwenhuizen in dessen provisorischem Camp aufgenommen wird, entwickelt er sofort große Neugier für dessen Plan, ein Haus zu bauen. Die Ambivalenz des neuen Nachbarn löst sich nicht auf, sondern vertieft sich ferner, als er sich als *father* vorstellt, im Text jedoch weiterhin als Nieuwenhuizen bezeichnet wird (Vgl. Vladislavic 1993, 22). An späterer Stelle wird er sagen, dass sein Name Otto sei. Entsetzt von dieser Unklarheit, nennt Mrs. Malgas ihn fortan *Him*, was ihm in ihrer Rede förmlich eine biblische Größe verleiht (Vgl. Vladislavic 1993, 43).

Mr. Malgas wird zum täglichen Gast von Nieuwenhuizen. Die Frage nach der Herkunft des neuen Nachbarn beantwortet sich allerdings nicht. Malgas bekommt nur die vage Auskunft, dass Nieuwenhuizen zuvor ein altes, zerfallendes Haus bewohnt hatte – dies bleibt neben den Fernsehbildern der einzige explizite Bezug auf die Vergangenheit oder auf einen anderen Ort als den Nachbargrundstücken.

Nieuwenhuizens Herkunft stellt sich auch in diesen Angaben nicht heraus. Tatsächlich erzeugen seine Schilderungen nur noch mehr Mehrdeutigkeit und Unheimlichkeit. Denn er beschreibt nicht viel mehr als das gefährliche Potential von Löchern in seinem alten Haus:

I could see myself falling through the tub and all, up to my neck in hot water. The earth around there was quite rotten, and soft, a bit like cheese. I'd sink through it one day – that was my nightmare – I'd keep on going down to the centre of the planet, which is molten I'm told. (Vladislavic 1993, 23-24)

Auch dieser Text erzählt von der Angst, in einem maroden, löcherigen Raum zu versinken. Dies mündet jedoch nicht in einem evozierten Strudel wie in Marlene Van Niekerks *Triomf*. Zwar bietet sich hier ebenso wenig sicheres Fundament für eine Heimat, dafür aber wird in *The Folly* der Versuch beschrieben, diese ideell neu zu besetzen – in eben jenen abstrakt-subversiven Formen, die ich als Muster der Heimsuchungen in *The Folly* vorfinde.

Das zu Beginn als Einheit auftretende Ehepaar teilt sich in einen neugierigen und einen argwöhnischen Pol auf. Letzterer wird von Mrs. Malgas verkörpert, die sich durch ihr eigenes Beobachten des neuen Nachbarn wie eine Gefangene im eigenen Haus fühlt, sie entspricht mehr und mehr der von Upstone formulierten Rolle einer Frau im kolonialen Haus. Sie kann es kaum lassen, Nieuwenhuizen anzustarren, und lenkt sich schließlich ab, indem sie kleine Dinge im Haus aufzählt. Dabei erscheint sie wie von dem in ihren Augen außerordentlichen neuen Nachbarn besessen zu sein. In ihren Augen zersetzt er ihre eigene Ordnung des alltäglichen Lebens. In der binären Aufteilung der beiden Ordnungen der Nachbarn hat sie nun die Rolle des Supplements inne, also des schwächeren Anteils.

Ihre Aufzählungen, mit denen sie den eigenen Raum „feststellen“ will, sollen dagegen helfen. Diese sich wiederholenden und variierenden Aufzählungen werden im Text als *inventory* (Bestandsaufnahme) oder als *incantation* (Beschwörung) bezeichnet (Vgl. Vladislavic 1993, 26, 29). Neben der sprachlichen Fixierung ihrer eigenen Umgebung ruft

sie die von ihr befürchteten chaotischen Handlungen des Nachbarn ohne klare Ordnung auf, um Mr. Malgas zu beruhigen und zurück auf ihre Seite zu holen.

„What if he's a dangerous criminal?“ she went on. [...] „Is he one of these squatters we've been hearing so much about? Will he put up a shack and bring hundreds of his cronies to do the same? Extended families. What do you think? Will they hammer together tomato boxes and rubbish bags, bits of supermarket trolleys and motor cars, notice-boards and yield signs, gunny sacks and jungle gyms, plastic paper, polystyrene...“

„Enough.“

„...brass, bronze and Beaverboard. Fine. We'll be forced out of our home. They'll play their radios loud. They'll go in the streets like dogs. They'll tear up our parquet for firewood.“ (Vladislavic 1993, 11-12)

Je größer die Ängste der Frau werden, desto weiter entwickelt sich die Faszination ihres Mannes für Nieuwenhuizens Projekt. Etwas kippt in dem binären System der beiden Ordnungen:

Mr. Malgas darf helfen, das Land zu roden und übergroße Nägel in die Erde zu schlagen, welche der Nachbar nach einem eigenwilligen System kartographiert hat. Hilflös neugierig gegenüber dem obskuren Projekt, sieht Mr. Malgas Nieuwenhuizen bald schon als seinen Meister an. Es gelingt ihm jedoch zunächst noch nicht, das Haus selbst zu visualisieren, denn aufgrund seiner allzu praktischen Herangehensweise bleibt Mr. Malgas der Zugang zu der Idee verschlossen. Das Projekt bleibt rätselhaft, der Text ein undurchschaubares Spiel, wie Ingrid De Kok in „Citadel and Web“ urteilt: „Arbitrary and disconcerting linkages later become defined in less homely terms as ‚lamentable causality‘, for which no origin, no keystone can be found despite Malgas's attempt to identify a secret annealed nail as the cabalistic source of all explanation and meaning.“ (De Kok 2011, 75)

Mr. Malgas lebt voller verzweifelter Anstrengung nur noch für das Projekt, isst nicht mehr, wälzt sich in der Erde des Nachbargrundstücks, statt zuhause zu baden, und geht nicht mehr in seinem Eisenwarengeschäft arbeiten. Für seine Frau ist er verloren gegangen – dafür besetzt er nun förmlich den Raum seines Nachbarn: Selbst als Nieuwenhuizen ihn fortschickt, geht Mr. Malgas weiter heimlich hinüber um die Nägel und Schnüre zu pflegen, mit denen sie die Umrisse des Hauses markiert haben. Es geschieht erst jetzt und ohne die Anleitung seines „Meisters“, dass sich das neue Haus vor ihm materialisiert.

Towards sunset he was sweeping with a grass broom when a ghostly balustrade floated into view some five metres above the ground and depended upon nothing at all. A least steadfast man might have taken to his heels, but Malgas stood firm. He even had the presence of mind not to confront the apparition directly. He sensed danger: he saw himself turned into stone. [...] It shimmered, and shimmied, and emitted a halo of brilliant light. It faded, and was on the point of vanishing altogether, but, as Malgas's heart skipped a beat, it glowed again with new intensity, and appeared to stabilize and solidify somewhat. It grew a landing, it excreted a film of crimson linoleum, it oozed wax. Then it gave birth to a flight of stairs, each riser condensing in the incandescent vapour and toppling in slow motion from the edge of the tread above it, shuffling languidly into place. [...] He cast aside his broom, dispersing the staircase into a haze of ordinary dust-motes, and launched himself across the plan in ecstasy, whooping with joy and bellowing to wake the dead, „I can see! I can see!“ (Vladislavic 1993, 113-114)

Die Erscheinung des Hauses wird durch wesenhafte Eigenschaften beschrieben. Zugleich hat sie einen direkten Bezug zu Mr. Malgas, da ihre Stabilität von seiner Wahrnehmung abhängt. So ist das imaginierte Haus noch immer ein „Raum im Geist“, dessen Sichtbarkeit fragil ist.

Als auch Nieuwenhuizen erwacht, inspizieren die beiden Männer begeistert jedes für sie ideal erscheinende Detail des neuen Hauses: „At the end of every sparkling corridor they saw their own reflections in full-length mirrors and polished stone, in smoked glass partitions and laquered panels, and all these silent witnesses to their containment conspired to give Malgas the courage of his convictions.“ (Vladislavic 1993, 120) Das imaginierte Haus spiegelt seine Erschaffer wider und diese Spiegelungen funktionieren wiederum als Bestätigung für die „Visionäre“. So besteht eine wechselseitig funktionierende Dynamik, in der Geist und Raum sich gegenseitig entwerfen und bestätigen.

Indessen wirkt Mrs. Malgas' sprachliche Aneinanderreihung der kleinen, alltäglichen Dinge wie eine Beschwörung von Gegenständlichkeit, mithilfe dessen sie sich von ihrer seelischen Besetzung durch den Nachbarn abzulösen versucht. Auch gegenüber ihres Manns scheint eine Angst vor Inbesitznahme zu bestehen. Es entsteht der Eindruck, dass er als Überläufer die eigene Ordnung gefährden oder auflösen könnte:

The house, when it was emptied of Mr's absorbing presence, seemed more full of objects. They multiplied and grew in stature, their edges became sharper, their surfaces more reflective. Mrs Malgas moved among them, running a finger along the scalloped edges of display cabinets [...]. (Vladislavic 1993, 39)

In dieser häuslichen Ordnung handelt es sich weniger um einen „Raum im Geist“, wie auf der anderen Seite des Zaunes, als um einen „Geist im Raum“. Denn durch die anhaltende Spannung, in der Mrs. Malgas lebt, seit ihr Mann täglich bei dem neuen Nachbarn ist, werden die von ihr aufgezählten Gegenstände im eigenen Haus magisch belebt. Es ist, als ob sie in ihrer eigenen Ordnung um die Autorität gegenüber dem sie verstörenden Nachbarn kämpft. Das gleicht dem Spiel des Supplements, also des schwächeren Anteils, der aufgrund dieser Stellung ein Spiel im binären System auslöst.

Die wesenhaft werdenden Dinge im Haus sind in erster Linie kitschige Figuren – Mrs. Malgas findet beispielsweise einen kleinen gläsernen Schuh, der sie fasziniert und zu dessen Eintritt in ihr vertrautes Zuhause sie keine Erklärung findet. Während sie ihn verwundert festhält, nimmt sie Gerüche von der anderen Seite des Zaunes wahr, durch welche sich ihr Zuhause zu zerteilen scheint.

The smell of meat, basted in the surging melody, was overpowering. Mrs Malgas shut her eyes and fumbled for the flames, she felt the hot screen against her palms, a tacky button, she pressed it. She swallowed her nausea and held the cool sole of the shoe to her burning cheek. The set was still sizzling when Mr Malgas traipsed in and switched on the light. The startled planes of the room banged into one another and fell back into their accustomed order. (Vladislavic 1993, 40)

Das Fenster, durch welches das Ehepaar Nieuwenhuizen beobachtet, wird zu einer Spiegelfläche der eigenen Empfindungen, die Grenzen zwischen innen und außen, Realität und Fantasie, Wesen und Materie verschwimmen. Derweil ist die Abgrenzung zwischen den beiden Heimen „tatsächlich“ immer nur durch Andeutungen gefährdet – wie wenn Nieuwenhuizen sein Messer an der Wand der Nachbarn schärft, ohne sich dabei etwas Böses zu denken (Vgl. Vladislavic 1993, 46-47).

Ähnlich wie in *Gem Squash Tokoloshe* stellen trügerische Blicke in Spiegel und durch Fenster auch in diesem Text klare Innen-Außen Konfigurationen sowie die Wirklichkeit der Wahrnehmungen in Frage.

Mrs went to the bedroom, seated herself before the winged mirror of her dressing-table and said, „Although I appear to be thin and small, and fading away before your eyes, I am a substantial person. At least, it feels that way to me.“ Her pale reflection repeated the lines in triplicate. Yet she saw through the pretence. It was clear: she was made of glass. And under her the belly-jar of her skin, in a rarefied atmosphere, lashed by electrical storms and soused by chemical precipitations, her vital organs were squirming. (Vladislavic 1993, 90-91)

Immer mehr Fremdkörper in ihrem Haus verstören Mrs. Malgas. Sie findet einen aus alten, aufgerollten Plastiktüten gewebten Teppich im Badezimmer. Er kann nur von Nieuwenhuizen kommen, der ausschliesslich mit gefundenem und wiederverwerteten Dingen lebt. Bald darauf nimmt sie ihn als Eindringling wahr, in Form von Sand, Staub und Partikeln – aus ihrer Sicht dringt Nieuwenhuizen in „gestreuter“ Form in ihr Zuhause ein. Mrs. Malgas ist überwältigt, die belebten Gegenstände spielen verrückt, ohne ihr weiter Halt geben zu können.

Mrs opened a drawer in her dressing-table and found that it was full of sand. „It's Him. It's come to pass: He's everywhere. It's not healthy to be near Him, to breathe His emanations, but you can't help it.“ The contagion settled thickly on armrests and working surfaces. No amount of dusting would drive it away. Mrs gave up. She lay on her bed with a scarf soaked in Dettol and almond essence tied over her face. She listened to her knick-knacks jumbling themselves up in the cabinets. (Vladislavic 1993, 123)

Wie es Joanne Watkiss in „Welcoming the Coming, Speed the Parting Guest: Hospitality and the Gothic“ beschreibt, können jegliche Grenzen einer gegebenen Ordnung durch die „parasitäre“ Stellung eines Eindringlings instabil gemacht werden (Vgl. Watkiss 2012, 253). Das ist in *The Folly* der Fall: In der zuvor eher materialistischen, normativen Ordnung dieses Hauses findet eine Verkehrung statt, indem Gegenstände als geisterhaft beseelt erscheinen. Dies geht von der Verstörung der Frau durch den in ihren Augen außerordentlichen Nachbarn aus.

Solche Liminalität und Subversion bestehen auch auf der anderen Seite des Zaunes, wenngleich es in diesem fluiden, immateriellen Heim anders funktioniert. Obwohl es nur aus Nägeln, Fäden und Vorstellungskraft besteht, zählen die beiden Männer bauliche Details auf, ganz so als würden sie eine Gegenständlichkeit beschwören. Auch dieses neu entworfene Haus bringt bald Probleme mit sich: Es beginnt ein Machtkampf darüber, wer

darin eigentlich der Herr ist. Entsprechend der Paradoxie von Gastfreundschaft, wie in Kapitel 2.2.3 eingeführt, bringen Fragen um Autorität und Originalität die Ordnung des eigenen Zuhauses ins Wanken: Wenn Mr. Malgas sich selbst seines Wohnrechtes vergewissert oder die Autorität Nieuwenhuizens in Frage stellt, wackelt die Erscheinung des Hauses. Obwohl er es mit erschaffen hat, kann er es alleine nicht erhalten. Das Haus beginnt sich wieder vor ihm aufzulösen, er versucht panisch, es nicht verschwinden zu lassen. Nieuwenhuizen pocht dagegen auf seinen originalen Entwurf des Hauses und somit auf seine Herrschaft, die sich durch stete Wandelbarkeit kennzeichnet. Bei aller Leidenschaft ist er nicht von dem Haus abhängig, denn er besitzt die Fähigkeit, Neues zu erschaffen. So verhöhnt er seinen Anhänger mit weiteren Kreationen: „Now Nieuwenhuizen flourished his hand and one after the other half a dozen modest family homes blossomed between his fingers, rolled over his knuckles and vanished. [...] To crown it all, Nieuwenhuizen plucked a mansion from behind Malgas' ear.“ (Vladislavic 1993, 135) Nieuwenhuizens Visionen lassen sich neu entwerfen und erschaffen, anders als jene von Malgas, der das Haus retten will und am liebsten für immer in fester Verbundenheit mit Nieuwenhuizen darin leben möchte. Dieser empfängt mit einem Mal einen Möbeltransporter auf dem Grundstück, der die „reale“ Einrichtung seines letzten Zuhauses bringt. Zu Malgas' Überraschung tragen plötzlich Arbeiter Möbel kreuz und quer über das erdachte Haus – es bleibt unklar, ob sie es sehen können oder nicht.

Die irrealen Aspekte in *The Folly* gehen an dieser Stelle über die beseelten und wandelbaren Details der beiden Häuser hinaus: Mrs. Malgas kann sich die Vorgänge beim Nachbarn *live* in den Fernsehnachrichten ansehen (Vgl. Vladislavic 1993, 128). Damit öffnet sich der bisher kleine Kosmos der Erzählung und es treten weitere Figuren auf, die einen Blick auf das Geschehen werfen wollen. Reporter, Kameras und Schaulustige positionieren sich vor dem Nachbargrundstück (Vgl. Vladislavic 1993, 128).

Dies stellt einen Einbruch und eine Öffnung der zwei bisher gegebenen Ordnungen dar. Die Beobachtungsinstanz fokussiert die Nachbargrundstücke wie durch eine übergroße Linse und „streut“ die entstehenden Bilder zugleich in einem medialen Raum. Die Ereignisse werden dadurch auch insofern vergrößert, als dass sie unter dieser Beobachtung nur noch unbegreiflicher wirken – trotz ihrer medialen Streuung gibt es keine eindeutige

Antwort auf die Frage, ob das Haus auf dem Brachland nun „echt“ ist oder nicht: Das Motiv der trügerischen Sicht setzt sich darin fort. Darin bestätigt sich das anfangs dargelegte Charakteristikum der fortführenden Subversion – nachdem die erste, normativ wirkende Ordnung des Ehepaares verstört und geöffnet wurde, tut sich auch in der zweiten Ordnung von Nieuwenhuizens und Mr. Malgas' neuer Heimat eine Öffnung auf.

Sara Upstone schreibt über die Öffnung metonymisch funktionierender fiktiver Häuser, die mit einer Erfahrung des Unbegreiflichen einhergeht:

Released from its metaphorical function, the home is open to diverse meanings encompassing the fluid and subversive: not closed down into order, but – like the larger space of the journey and the more public urban space – rather opened up into marvellous possibility. [...] Politicised, the split between public and private space is corrupted, and the fluid boundaries [...] offer the opportunity for a reassertion of influence by both the female inhabitants whose lives are related to domestic discourse but also, more widely, all its inhabitants. (Upstone 2009, 119)

Das bedeutet in *The Folly*, dass durch Nieuwenhuizen eine (wenn auch unbeabsichtigte) Subversion in derjenigen Ordnung erfolgt, welche die weiße Mittelschicht Südafrikas während der Apartheid repräsentiert. Das „Außen“ oder das „Andere“ dieser Ordnung wird nicht erwähnt, stattdessen aber die entsprechenden Abgrenzungen dazu – beispielsweise in den argwöhnischen Bezugnahmen von Mrs. Malgas über den nomadischen Fremden, der ihr Parkett als Feuerholz benutzen würde (Vgl. Vladislavic 1993, 11-12).

Entsprechend fluide und magisch wirkt das Ende der Handlung: Unter den Blicken vieler Beobachter zersetzt sich das imaginierte Haus in Unmengen kleiner Splitter aus typographischen Zeichen:

[N]ieuwenhuizen and the removers whipped themselves up into a cloud of dust and typography, and Malgas could no more marshal them than you or I. The cloud boiled and spilled out fists and feet, caps and hats, asterisks and ampersands, dollar signs and percentages, sharps and flats, >, <, and =. (Vladislavic 1993, 139)

Die Erzählung zerlegt sich damit in ihre Einzelteile, das kleinste Detail wird durch seine Erwähnung beleuchtet. Somit präsentiert der Text seine eigenen Textur, die typographischen Details erhalten beinahe wesenhafte Züge. Wendy B. Faris spricht im Bezug auf den Magischen Realismus von einer Form von *verbal magic*, als welche man die fliegenden Zeichen des Hauses verstehen könnte. Ihr zufolge schließt sich die Lücke

zwischen Welt und Worten, die linguistische Natur jeder Erfahrungsmöglichkeit tritt hervor, wenn eine Metapher im Text wörtlich wahr gemacht wird (Vgl. Faris 1995, 176). Auf diese Weise entsteht in *The Folly* eine Korrespondenz zwischen der Handlung und den detaillierten Zeichen, die sie erst generieren.

Das Haus zerfällt, zerspringt, und faltet sich mitsamt Mr. Malgas zusammen. Er ruft die Bauteile und Eigenschaften des Hauses auf, um sie wieder heraufzubeschwören, kann den Verfall aber nicht aufhalten. Mrs. Malgas sieht derweil im Fernseher, wie die beiden Männer neben einem Haufen Asche sitzen und auf eine Menschenmenge blicken. Sie hört sie über ihre Beobachter sprechen, welche sie als *wider society* bezeichnen (Vgl. Vladislavic 1993, 147). Diese ironisch wirkende Bezeichnung meint genau die umfassende Welt, die Derrida im Bezug auf Gerechtigkeit in Marx' Gespenster einbeziehen will. Derrida spricht von den Toten, den gerade nicht Anwesenden und den noch nicht Geborenen, die in eine Ordnung der Gegenwärtigkeit mit einbezogen werden sollten (Vgl. Kapitel 2.2.2, S. 29-30). *The Folly* weist eine damit inhaltlich korrespondierende Aussage auf:

There were dozens of nodding acquaintances [...]. There were countless others, who were bound to be strangers. There were thousands lost to sight and millions – no, billions entirely absent! And beyond them all, the vast and silent majority of the dead and the yet to be conceived. [...] The cameras captured the tiniest twinge and magnified it; the microphones mopped up the softest groan and amplified it. (Vladislavic 1993, 146)

Die Ereignisse präsentieren sich als eine Versuchsanordnung – wieder wird alles Bestehende umgekehrt, neu durchgespielt und betrachtet. Nachdem sich Mrs. Malgas in *The Folly* durchweg belagert oder belästigt fühlte, kann sie auf einmal lachen – jetzt ist es Nieuwenhuizen, der belagert und heimgesucht wird, dessen Anblick und Geräusche sogar immens verstärkt werden, wie der zuletzt zitierte Textabschnitt beschreibt. Die Öffnung zwischen privatem und öffentlichem Raum zeigt sich nicht zuletzt dadurch, dass Mrs. Malgas nunmehr mittels des Fernsehers ihren zuvor belebten Kitsch auf dem Brachland des Nachbarn liegen sieht. Sie stellt eine Mahlzeit auf ein Tablett und trägt es – sich selbst mit einer lauten Aufzählung der getragenen Dinge beruhigend – hinüber auf das Nachbargrundstück. Damit verlässt sie erstmals in der Handlung ihre heimische Sphäre, um ihren Mann vor den Augen von Millionen zurück nach Hause zu holen. Letzten Endes

sitzt das Paar wieder vor dem Fernseher und hütet sich davor, noch einmal zu nahe an das Fenster zu gehen. Nieuwenhuizen verbrennt nebenan alles, was von ihm auf diesem Stück Land geblieben ist. Darin wiederholen sich die Bilder aus der anfänglich nebenan gesehenen Fernsehszene, in welcher Habseligkeiten in einer Hütte verbrennen. Er verwischt sorgfältig sämtliche Spuren seiner Anwesenheit, sogar die letzten Fußspuren auf der Erde, und geht.

Das Verschwinden des Außerordentlichen löst die Subversion nicht völlig auf, denn nach der Erfahrung dessen kann sie jederzeit wiederkehren. Die Grenzen der Gegenwärtigkeit und Gegenständlichkeit dieser Heimat sind, wie der Text vermittelt, brüchig.

4.2.3 Zwischenfazit

1. Ordnung

Thematisch impliziert *The Folly* die Schwellensituation zwischen der Zeit der Apartheid und einem „neuen Südafrika“ und skizziert dabei Entwürfe möglicher Neuordnungen. Zu einem großen Teil handelt die Erzählung von den Ängsten Weißer, dass ihre Heimat von – um es im Sinne von Mrs. Malgas zu benennen – „chaotischen Nomaden“ eingenommen werden könnte. Unsichere Grenzen werden dabei weniger auf psychologischer Ebene thematisiert als vielmehr in abstrakteren Ordnungen: Die Beschaffenheit der erzählten Heimat der Malgas' wirkt zunächst realistisch und stabil, wird jedoch völlig aus ihren Fugen gebracht. Dabei weisen die Heimsuchungen Merkmale von Gast-Besetzung und Raumverkehrung auf, welche den Denkfiguren poststrukturalistischer Formen entsprechen. Der Topos des unheimlichen Hauses wird bezüglich eines möglichen Verfalls der normativen Ordnung aufgerufen und mit der Subversion von jeglicher Trennung zwischen innen und außen verknüpft. Das zeigt sich an der Motivkette der Blicke durch Fenster oder in Spiegel, aber auch an der empfundenen Invasion im Haus der Malgas. Zudem hat das als magisch erscheinende Haus des Nachbarn unsichere Abgrenzungen zur äußeren Wirklichkeit hin: In ihm besteht aus der Sicht seiner Visionäre eine perfekte Ordnung, die jedoch nicht als dauerhafte Heimat verstanden werden kann. Es ist viel mehr ein idealisierter Entwurf, der seine umgebende Ordnung kontrastiert. Damit ähnelt Nieuwenhuizens Haus dem, was Vidler als nur vordergründig unheimliches Haus untersucht: Ein solches wirkt nach außen hin unheimlich, verkörpert aber im Gegensatz zur äußeren Umgebung eine vollständige, idealisierte Innerlichkeit. Es geht Vidler um eine

Bewegung vom Unheimlichen zum Heimischen hin, das jedoch nur eine isolierte Blase ist – ähnlich dem ideellen Haus von Nieuwenhuizen (Vgl. Vidler 192, 35-36). Denn dieses entzieht sich sämtlichen Kategorisierungen und grenzt sich vom äußeren Geschehen ab, indem im Text die Konzentration auf seine Erscheinung jegliche Bezüge zu Raum und Zeit Südafrikas in den Hintergrund treten lässt.

2. Störungen

The Folly experimentiert mit Formen von Besetzung, die nur indirekt auf kulturgeschichtliche und politische Hintergründe hindeuten. Der Faktor des Unheimlichen lässt sich weniger durch die von Freud formulierten Konzepte verstehen, als durch den Gesichtspunkt der schwierigen Innen-Außen Konfiguration, wie ihn Royle in seiner Forschung über das Unheimliche als ästhetischen Effekt betont. Das erste Strukturmerkmal findet seine Form in einer Gast-Besetzung, also in einer aus der poststrukturalistischen Richtung heraus zu verstehenden Subversion. Das zweite Strukturmerkmal nimmt weder die psychologische Form eines Traumas an, noch ist es in *generative loci* verankert. Die in *The Folly* wiederholten Hinweise auf einen ursächlichen Bruch entsprechen vielmehr allgegenwärtigen Verkehrungen von Geist und Raum. Auch die evozierte Vorstellung, ein „Geist“ sei eine streubare Dynamik, lässt an die Spektralität denken, denn Derridas Spektralitätstheorie rückt die Begriffe „Geist“ und „Geister“ inhaltlich näher aneinander (Vgl. Kapitel 2.2.2). In *The Folly* deutet sich dies an, wenn sich Geist und Materie verkehren, oder wenn Mrs. Malgas eine parasitär wirkende Streuung ihres Nachbarn in ihrem Haus vorfindet: Die Heimsuchungen sind nicht durch Geister der Vergangenheit bedingt, sondern durch den „Geist“ von etwas, das aus der Ordnung einer Heimat ausgeschlossen wird.

Auffällig sind die Konfigurationen von innen und außen im Text, wie auch die ambivalente Grenze zwischen Geist und Materie. Die in 2.3.3 vorgestellte Form von Heimsuchung klingt an, wenn Löcher und Behältnisse im Wohnraum Liminalität erzeugen: Zum Einen ist das Haus des Nachbarn selbst ein Behältnis der magischen Möglichkeit einer idealer Heimat, welches sich erst nach langem Erwarten „eröffnet“. Zum Anderen findet Subversion in der Ordnung des Ehepaares insbesondere in den Nischen ihres Hauses statt. Dazu wären die lebendigen Gegenstände in den Vitrinen von Mrs. Malgas zu nennen sowie ihre Schubladen, in denen sich Nieuwenhuizen parasitär ausbreitet – folgt man den Eindrücken der Frau. Auf den äußeren raumzeitlichen Kontext gibt es nur einen

spezifischen Hinweis: der Fernseher der Malgas' sorgt als *container* von mit der äußeren Ordnung korrespondierenden Bildern für eine Verkehrung. Die anfängliche Nachrichtenszene weist den einzigen expliziten Bezug auf die politische Situation Südafrikas im Text auf, die Fernsehbilder signalisieren einen bedrohlichen Umbruch, indem ein privater Wohnraum förmlich ausgelöscht wird. Sie flackern im erzählten Raum weiter und wiederholen sich letztendlich, als Nieuwenhuizen seine Habseligkeiten verbrennt.

3. Auflösung

Eine Auflösung der Heimsuchungen vollzieht sich insofern, dass der erzählte Raum wieder seine ursprüngliche Form sowie Ordnung annimmt. Das kleinbürgerlich-normative Zusammenleben des Ehepaares regeneriert sich, das Ehepaar sitzt am Ende wieder vor dem Fernseher. Dabei bleibt jedoch die unheimliche Ahnung zurück, dass sich ein solch radikaler Einbruch des Außergewöhnlichen in der erzählten Welt wiederholen kann. Derrida spricht von einer Frequenz der Spektren, also von ihrem wiederholten Auftauchen in einer gegenwärtigen Ordnung. (Vgl. Kapitel 2.2.2) Vidler verknüpft solche Wiederholungen mit dem ästhetischen Effekt des Unheimlichen: „The endless drive to repeat is then uncanny, both for its association with the death drive and by virtue of the ‚doubling‘ inherent in the incessant movement without movements.“ (Vidler 1992, 38) Man muss also am Ende von *The Folly* damit rechnen, dass das Außerordentliche wiederkommt, ganz so, wie es Nieuwenhuizen ausdrückt: „We are condemned to renounce and repeat“. (Vladislavic 1993, 143)

Das in poststrukturalistische Formen und zu einem Anteil in eine kontextorientierte Form ausdifferenzierte Muster zeigt, dass den Heimsuchungen in der Erzählung nicht mit einer Austreibung oder Konfrontation beizukommen ist. Vielmehr spielt *The Folly* mit dem subversiven Potential dessen, was „gerade nicht anwesend“ und „noch nicht anwesend“ ist – und bezieht sich gerade durch die fast völlige Auslassung expliziter Bezüge umso vieldeutiger auf die zu zerbrechen drohende Heimat-Ordnung weißer Südafrikaner in der Apartheid, die sich über ihren Ausschluss „Anderer“ definiert.

5 Textanalysen 3: Irrfahrten

5.1 Damon Galgut: *The Impostor* (2008)

Die Handlung der Erzählung setzt auf einer Reise ein: Der Protagonisten Adam, ein weißer Südafrikaner mittleren Alters, will sein Leben verändern. Begleitet von seinem Bruder und dessen Freundin, durchfährt er eine weite, trockene Ebene, um zu einem entfernt liegenden Ort zu kommen. Ein plötzlich auftretender Polizist hält ihn wegen eines geringen Verkehrsdeliktes an. Adam verweigert sich einer Bestechung und erhält dafür eine übertrieben hohe Strafe. Seine resultierenden Reflexionen über eine mögliche eigene Schuld dienen als Vorausdeutung auf die kommenden Ereignisse. Den Polizist nimmt Adam als Warnung wahr: „He stood like a dark gatekeeper at the door to Adam's new life, blocking the path, one hungry hand extended.“ (Galgut 2008, 5) Das Ziel der Reise ist eine kleine, öde wirkende Siedlung im Karoo. Auf einen Hügel gelegte Steine zeichnen den Namen des Ortes nach, der aber nicht zu Ende geschrieben wurde und im weiteren Text nicht benannt wird. Noch im August ist die Hauptstraße mit Weihnachtsdekoration geschmückt. Der Beginn der Handlung entwirft einen sonderbaren Raum: „Some of Adam's unease, which had lingered from the encounter with the traffic cop, seemed to find a focus there. The street [...] clenched his heart. (Galgut 2008, 6) Die Siedlung verkörpert einen tristen Stillstand in der Provinz, wo seit dem Ende der Apartheid kaum Neuerungen Einzug gehalten haben.

Adam will ein Haus in diesem Ort beziehen, welches sein Bruder vor einigen Jahren gekauft, aber nie bewohnt hatte. Als sie ankommen, reflektiert der Protagonist seine Vergangenheit und die Gründe, die ihn hier her bringen: Als junger Mann hatte er Gedichte veröffentlicht, welche sich vornehmlich mit der südafrikanischen Natur an den Orten seiner Kindheit beschäftigten. Sie entsprachen der poetischen Innerlichkeit, die ihn als selbst empfundene Künstlernatur immer begleitet hatte (Vgl. Galgut 2008, 6). An seiner späteren Arbeitsstelle wurde er von einem jungen Schwarzen ersetzt, damit der Betrieb die Gleichstellungsquote erfüllen konnte. In dem Viertel um seine Eigentumswohnung entwickelte sich gleichzeitig eine hohe Kriminalitätsrate, aber Adam blieb so lange dort, bis das Apartment seinen Wert verloren hatte (Vgl. Galgut 2008, 15-16). Er war schließlich gezwungen, zu seinem Bruder nach Kapstadt zu ziehen. Dessen Angebot, für ihn in einem

rapide wachsenden, aber zwielichtigen Unternehmen der Immobilienbranche zu arbeiten, verweigerte Adam. Er wollte sich wieder ganz seiner Lyrik widmen und für seinen kreativen Neuanfang in das entlegene Haus des Bruders ziehen (Vgl. Galgut 2008, 19).

Während man den Protagonisten aufgrund seiner Entlassung und dem Verlust des Apartments eher als Verlierer der gesellschaftlichen Entwicklungen betrachten könnte, versteht er sich selbst als apolitisch: Er nimmt bei politischen Themen meist einfach die Gegenhaltung zu seinem Gesprächspartner ein: „His ambivalence was genuine; there seemed to be both a radical and a reactionary buried in him. More than anything, it was this fault-line in his psyche that he thought of as his new South African self.“ (Galgut 2008, 32) Diese Aussage ist grundlegend für sämtliche weitere Entwicklungen: Adams Dasein im Südafrika nach dem Ende der Apartheid wird mit einer „*fault-line*“, einer „inneren Störungszone“, in Verbindung gebracht.

Der Beginn der Erzählung führt Adams Zweifel über eine eigene Schuld bezüglich des Verkehrsdeliktes, seine Einsamkeit sowie die triste Gegenwart der Post-Apartheid in der Provinz als Themen ein. Die Formen von Heimsuchung, die ich im Folgenden erörtere, transportieren diese Themen und geben ihnen eine unheimliche Gestalt.

5.1.1 Die Ordnung der erzählten Heimat

Die neue Heimat des Protagonisten beschließt vorerst seine Heimatsuche. Die für ihn neuen Örtlichkeiten stehen im Fokus des Geschehens und nehmen Einfluss auf die Struktur der Handlung. Bei Adams Anreise werden die Merkmale des weiteren erzählten Raumes beschrieben: Die weite und trockene Ebene des Karoo ist spärlich bevölkert und provinziell, der kleine Ort weist durch die Weihnachtsdekoration beinahe anachronistische Aspekte auf. Adam zieht hierher, um wieder schreiben zu können. Aber die Landschaft ist für ihn nicht ansprechend, so wie es die Natur auf der Farm in seiner Kindheit war.

He stumbled around among the *koppies*, gazing at the desolation, trying to take its emptiness into himself. But it didn't work: instead of inspiration, he brought a headache and sunburn home with him. He could see, in theory, how beautiful this landscape was, but it remained outside of him, resistant to poetry. It was the wrong landscape, that was the trouble. He had come here with an idea of what poetry should be, but it was based on the landscape of his youth, the part of the country where he'd been grown up in. Against the backdrop of fecundity and plenty, buzzing with life, his early poems had poured spontaneously out of him. He responded to lushness and growth, not

all this arid spikiness. The past pulled at him through the memory of steamy green forests: that was his heart-landscape, the place where he truly belonged.³⁸ (Galgut 2008, 40)

Dieser Umstand entspricht den Traditionen südafrikanischer Siedler-Literatur, welche J.M. Coetzee in *White Writing* untersucht. Ihm zufolge fanden europäische Siedler kaum angemessenen Worte für die südafrikanische Landschaft. In den europäischen Traditionen von Kunst und Literatur bestanden, so Coetzee, vorrangige Kategorien für die poetische Landschaftsbeschreibung: *the beautiful*, *the picturesque* und *the sublime*. Die poetische Sprache der Siedler befasste sich diesen Traditionen zufolge eher mit vertikaler Räumlichkeit als mit weiten, horizontalen Landschaften. Solche werde aus diesem Grunde häufig als leer und nichts sagend beschrieben (Vgl. Coetzee 1989, 52-53). Die Wahrnehmung des Protagonisten als selbst beschriebenen Poeten stimmt damit überein: Adam drückt bezüglich der flachen Landschaft der Provinz kaum mehr aus als die von ihm empfundene endlose Leere (Vgl. Galgut 2008, 40).

Auch das Haus, in das Adam ziehen will, erscheint ihm öde. Gemeinsam mit seinem Bruder sowie dessen Freundin erreicht er es erst nach einigem Herumirren. Der Bruder erwarb das Haus nach dem Ende der Apartheid als finanzielle Anlage, aber es scheint keine gute Investition zu sein (Vgl. Galgut 2008, 8). Bei ihrem Ankommen wird es als verlassener und – im negativen Sinne – verwunschener Ort eingeführt, dem Garten Überwucherung und Verwesung zugeschrieben:

The house was a shock. It was out at the edge of the white town, where the roads were untarred and the ground sloped steeply, upward to the rocky crest of a ridge. It was very bare and basic, with a slanted tin roof. The windows had a blind, blank look to them. The paint was faded and peeling. The fence was overgrown with creeper, and the creeper had twined through the gate. [...] The path ran through an orchard up to the front door, and the trees had grown out of control, their branches twisting and spreading. The slate was covered with a thick layer of rotting fruit, which gave off a haze of fermentation and flies. They picked their way slipping and sliding, through fumes and a heady stink. Gavin took out a big iron key, which looked as if it should open a medieval monastery. (Galgut 2008, 6-9)

³⁸ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Während Adam das Haus übernehmen soll, wird vielmehr eine Inbesitznahme seiner selbst durch das Gebäude beschrieben. Darin wirkt, so legt es die Handlung an dieser Stelle nahe, eine Dynamik, der Adam unterliegt: „But as [Adam] stepped over the threshold he could feel the house pulling at him, drawing him in – claiming him. It was almost a physical sensation. (Galgut 2008, 7) Der Vorgang gleicht einer Inkorporation, ganz so als ob Adam von dem Haus verschlungen werden würde. Dadurch entsteht der Eindruck, dass das Haus wesenhafte Eigenschaften besitzt – und das evoziert Unheimlichkeit im erzählten Raum (Vgl. Royle 2003, 1-2).

The air inside was dead and heavy, as if it had been breathed already. [...] The four rooms were functional and barren. There was no carpeting on the concrete floor, no picture on the walls, no softness anywhere. All of it was immured in a thick, brown pelt of dust. There was the distinct sense that time had been shut outside and was only now flowing in again through the open front door. (Galgut 2008, 7)

Eine düstere Leere, verbunden mit der soghaften Kraft, die den Protagonisten in ihren Bann zieht, zeichnen das Innere des Gebäudes aus. Adam empfindet sich als mit einem Male ferngesteuert, wie ein Automat im Sinne der Erzähl-Tradition des Unheimlichen (Vgl. Royle 2003, 1-2, 139).

Das Haus und sein Garten hingegen besitzen ihrer Beschreibung nach wesenhafte Züge und scheinen etwas einzuschließen: So „erstickt“ der Garten an lang verstorbenem, hohem Unkraut, anstelle von offener Weite bietet sich das Bild einer undurchdringlichen Mauer (Vgl. Galgut 2008, 8). Die Figuren sind angesichts dessen verstört: „Mother of God,‘ Gavin said softly, ‚I feel so depressed.‘ Some part of Adam was moving forward into the weeds. He had to shake his head, to clear it and return to where he was standing. (Galgut 2008, 8) Charmaine, die Freundin des Bruders, glaubt, Geister in dem Haus zu spüren (Vgl. Galgut 2008, 8). Das nächste Anzeichen für ein Ferngesteuert-Sein des Protagonisten äußert sich, als er zu seiner eigenen Überraschung den Wunsch ausspricht, hier übernachten zu wollen. Trotz der Warnungen der Anderen, die ihn mit in ein Hotel nehmen wollen, besteht er darauf: „Adam couldn't speak; he only shook his head. [...] Alone in the house as night fell, he didn't know why he insisted on staying.“ (Galgut 2008, 9) Nach der Abreise des Paares am nächsten Tag bleibt Adam nun langfristig allein zurück.

5.1.2 Räume

Adam entwickelt in dem Haus die Eigenschaften einer „Randexistenz“, wie sie Roland Barthes definiert. Er spricht von einem Individuum, das aufgrund seiner Abgeschlossenheit gewissen Gefahren ausgesetzt sei, nämlich psychischen Risiken wie der Schermut sowie der „nächtlichen Gesichte“ oder einem „Sündenrisiko: Selbstgefälligkeit, Selbstliebe, Stolz, Trägheit, Einsamkeit als Schwäche“ (Vgl. Barthes 2007, 156-157). Diese Merkmale treffen auf Adams folgende Entwicklungen zu. Bereits in der ersten Nacht spürt er die Anwesenheit einer mit ihm sonderbar verbundenen Präsenz:

In the daytime he was a rational and sceptical man and he didn't believe in presences. But now, at night, with strange walls enclosing him and a strange roof creaking overhead, a lot of things seemed possible. It was as if another person, from another time, was buried under his skin. This person was squatting by a fire, with a vast darkness pressing in. (Galgut 2008, 9)

In der Textpassage tritt das Strukturmerkmal der mehrdeutigen Störungen in Wohnräumen in der Form von Unheimlichkeit auf, wie sie Freud begreift: Die vom Protagonisten empfundene Heimsuchung betrifft dessen individuelle psychische Ebene, da die „andere Person aus einer anderen Zeit“ in ihm selbst lokalisiert wird. Die drückende, eindringende Dunkelheit, die Adam imaginiert, kann daher seiner Empfindung gegenüber dieser Abspaltung entspringen (Vgl. Kapitel 2.1.1).

Adams Nachbarhaus gleicht dem seinen ganz genau, ist allerdings gepflegter. Auch nebenan lebt nur ein einzelner weißer Mann namens Blom, der auf Adam einsam wirkt. Am ersten Morgen stehen Adam und er sich gegenüber und betrachten sich wortlos, woraufhin der Nachbar plötzlich erschrocken in sein Haus zurück läuft. Er hat offensichtlich Angst vor Adam (Vgl. Galgut 2008, 10). Nach diesem merkwürdigen ersten Kontakt gehen sich die beiden aus dem Weg, aber beobachten sich weiterhin heimlich. Dieser Umstand kreiert eine unheimliche Spannung durch ein sich andeutendes Doppelgängermotiv.

Bald nehmen Raum und Zeit für den vereinsamenden Adam eine veränderte Form an, die erzählte Welt schnurrt förmlich um ihn herum zusammen: „The world shrank to the size of his house“, „Time changed shape“ (Vgl. Galgut 2008, 43-44). Selbst als der Bürgermeister persönlich an die Tür klopft und verlangt, dass Adam das hoch wuchernde Unkraut in seinem Garten beseitigt, kann ihn das nicht aus seiner Lethargie reißen. Seine Situation

gleicht einem inneren Rückzug, der mit den anhaltenden Spekulationen um einen möglichen Spuk in dem Haus verbunden ist. Er fühlt sich zwar nicht mehr ferngesteuert, ist jedoch von einem Geisteszustand des Zauderns eingenommen. Sein Erleben spukhafter Momente hat mit jener „inneren Störungszone“ zu tun, die mit seiner Identität als Weißer im „neuen Südafrika“ verbunden wurde. Es geht immer wieder um seine geistige und räumliche Heimat:

Believing in ghosts was a symptom of a deeper malaise. His mind was a little loose, a little displaced on its foundations. It wasn't a bad feeling, to be sure – and that was the danger. [...] This was how people lost track, the mental rivets popping out one by one. It crept up on you, the slow dereliction of the senses, till one day you were holed up in a ruin, beard all the way to your knees, defending your territory with a shotgun. (Galgut 2008, 48)

Diese imaginierte Verteidigung des neuen Zuhauses gegen einen äußeren Feind ist überflüssig – es gibt niemanden, vor dem Adam das Haus und sich selbst schützen müsste. Er begegnet kaum jemandem außer den Menschen aus einem nahen Township, die täglich anklopfen und nach Arbeit fragen. Ihnen steht Adam gleichgültig gegenüber. Er sieht sich selbst als verarmt an und will ihnen keine Gelegenheitsarbeit geben, obwohl er mit den wuchernden Gewächsen im Garten völlig überfordert ist und deswegen unter Druck steht. Bei seinen Schreibversuchen möchte er in die weite Landschaft blicken, jedoch versperrt ihm ein knirschendes Windrad die Sicht und verwehrt ihm, wie Adam es empfindet, jegliche Inspiration (Vgl. Galgut 2008, 28-29). Während seiner Regungslosigkeit verschwinden ganze Tage, ohne dass er dies bemerkt (Vgl. Galgut 2008, 45). Bald glaubt er, die Struktur der Zeit innerhalb seines Hauses wahrnehmen zu können. Für ihn wirkt es, als sei das Haus ein Behälter der vergangenen Zeit:

He'd brought time back into the house. But now he could feel a different time – old time, dead time – trapped inside, unable to pass back out, into the current. It had become shaped to the rooms, looping back on itself, piling up in compact layers so dense and heavy that they were almost substantial. (Galgut 2008, 45-46)

Tatsächlich befindet sich Adam in einer Art von Zwischen-Zeit, die sich durch den in 2.2.3 eingeführten Zauderrhythmus erklären lässt: Seine einsame und stets zweifelnde Situation

in der neuen Heimat erzeugt eine Liminalität zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Anwesenheit und Abwesenheit, Realem und Irrealem, Eigenem und Anderem:

So he was alone, but he didn't feel alone. He remembered what Charmaine had said about the house; about presences. It wasn't quite like that for him. It was more the accumulation of tiny signs into a single presence: the presence of the house itself, made of time and neglect and leftover intentions. It wasn't real, of course. It was only a shadow with no particular shape of its own. He thought of it as part of himself, a stray section of his mind that had ranged itself against him. It moved around the house as he did, behind him or off to one side, watching him. Listening. He could sense its attention, like a small, cold vacuum drawing substance towards itself, possibly out of him. (Galgut 2008, 45)

In dem Textabschnitt lassen sich drei Aspekte einer Heimsuchung feststellen. Erstens die zu der räumlichen Einheit des Hauses gebündelten *tiny signs*, die einen spektralen Charakter aufweisen. Zweitens ein Schatten ohne eigene Form, verbunden mit dem Haus, aber dennoch eine Abspaltung von Adam selbst, die sich gegen ihn wendet. Dieser Aspekt kommt Freuds Konzepten der Unheimlichkeit und melancholischer Besetzung nahe. Drittens ein beobachtendes Loch – hierin findet der ästhetische Effekt des Unheimlichen eine Form, oder vielmehr „Un-Form“: das Loch lässt sich mit Adams empfundenem Ferngesteuert-Sein in Verbindung bringen, da es wie ein Vakuum auf ihn wirkt. Sieht man sich die drei Aspekte genauer an, scheinen der Zweite und der Dritte nicht im Widerspruch zueinander zu stehen: Beide versinnbildlichen eine eigenaktive und wesenhafte Abspaltung von Adams Geist. Der erste Aspekt, die spektrale Einheit des Hauses, generiert sich aus dessen Vergangenheit, folgt man dem Zitat. Das Haus hat erst einmal nicht mehr mit Adam zu tun, als dass es in seiner Wahrnehmung Eindrücke hinterlässt und er die Räume wiederum auf seine Weise deutet. Es besteht also eine wahrnehmungsbedingte Verschränkung zwischen dem als wesentlich empfundenen Haus, dem Schatten und dem Loch oder Vakuum. Auch wenn Adams Vergangenheit nichts mit dem Haus zu tun hat, entfaltet sich seine Melancholie an diesem Ort.

Ich argumentiere folglich, dass sich der zaudernde Protagonist förmlich selbst heimsucht und dadurch Geisterhaftes innerhalb seiner Wahrnehmung der erzählten Räume heraufbeschwört. Dies ist die zentrale These dieser Analyse und ein bestimmender Faktor im Muster der Heimsuchungen: Auch wenn kulturgeschichtliche Umstände und zum Teil auch abstrakte Aspekte ihre Anteile an dem Spukhaften liefern, orientiert sich die

Erzählung vorrangig an der Sichtweise und den inneren Zuständen ihres Protagonisten. Anders als beispielsweise in *Salamander Cotton*, worin zwar ebenfalls psychologische Formen von Heimsuchung durch den Protagonisten bestehen, jedoch eine gänzlich unheimliche und spektral wirkende erzählte Welt um ihn herum besteht, geht das spukhafte Vexierspiel in *The Impostor* ausschließlich von der Hauptfigur aus. Die Resonanzen der Vergangenheit äußern sich in seiner Wahrnehmung von Orten und Figuren, die sich untereinander spiegeln – und dies resultiert wiederum aus Adams Geisteszustand:

It didn't feel implausible that people or actions from very long ago might be here, very close to him. Sometimes the past was almost apparent. He would catch a movement out the corner of his eye, or he heard the sound of breathing from the room next door. One night he went to bed early, but struggled to sleep. When he did eventually fall in a hot, shallow doze, somebody sat down on the bottom of the bed. He was between waking and sleeping, just under the skin of time, and even after he'd jolted into full consciousness again he wasn't sure whether it had happened or not. (Galgut 2008, 46)

Adams Heimsuchung generiert sich aus seiner „inneren Störungszone“ und dem damit einhergehenden Zaudern heraus, er konzentriert sich völlig auf die mehrdeutige Grenze zwischen seinem einsamen Dasein und einer anwesenden Abwesenheit, die ihn zu begleiten scheint. Von seiner anfänglichen Empfindung des eingenommen-Werdens durch das Haus ist das nicht zu trennen. Denn was Zaudern ausmacht, ist der Umstand, dass äußere, aktive Handlungen derweil ausbleiben. Die Ursache dafür hat denselben Grund wie Adams Einzug in die neue Heimat – er wartet hier auf Inspiration: „If he was patient, if he just bided time, the spirit would speak to him when it was ready.“ (Galgut 2008, 41) Aber anstatt zu schreiben, erzeugt der Protagonist eine Heimsuchung, die sich wie ein Heraufbeschwören der Spiegelungen seiner selbst und seines Hauses auswirkt. Diese Spiegelungen lassen jeweils unterschiedliche Facetten ihres Ursprungs hervortreten. Zunächst wird Adams Zaudern in seiner nur auf das Haus konzentrierten Form unterbrochen, ein Schreck löst den Fortgang weiterer Handlungen aus. Die Zeit des Stillstands erscheint damit zwar beendet, aber Adam bleibt weiterhin passiv. Es sind vielmehr Orte und Figuren, die sich um ihn herum auf tun und spiegeln wie in einem Kaleidoskop:

Beim Einkaufen wird Adam von einem ihm fremden Mann als *Nappy* angesprochen. Der Protagonist wurde in seiner Schulzeit mit diesem Spitznamen gehänselt: „It is astounding

how much history can be stored up in two syllables.“ (Galgut 2008, 57) Dem Schreck durch diese Begegnung entspringt eine Rückblende, in welcher Adam aus seiner Kindheit berichtet. Wie die meisten Kinder weißer Farmer musste er sein ländliches Zuhause verlassen, um ein Internat zu besuchen. Dort konnte er sich neben den anderen Jungen nicht als männlich genug beweisen und wurde aus Einsamkeit und Heimweh zum Bettnässer. Der Spitzname löst also die Erinnerung aus, dass er von den anderen Schülern erniedrigt wurde, nachdem er sein Zuhause verloren hatte. Adam zufolge war seine glückliche Kindheit damit zu Ende (Vgl. Galgut 2008, 56).

Dies kann man als Aspekt des „Verlorenen“ verstehen, aus welchem sich Adams Melancholie entwickelt haben muss. Weitere Anhaltspunkte über Adams Inspiration und die Inhalte seines Schreibens bestätigen diese These: Die Begegnung mit dem Mann, Kenneth Canning, führt zunächst einmal dazu, dass sich der erzählte Raum für Adam nach dem Zusammenschnurren während seiner Depression erheblich erweitert. Canning behauptet, Adam aus Schulzeiten zu kennen und in den Jahrzehnten, die seither vergangen sind, in Ehren gehalten zu haben: „I've always been waiting for this moment.“ (Galgut 2008, 53) Adam kann sich nicht an Canning erinnern, was er ihm jedoch verschweigt. Canning lädt Adam auf seine Farm Gondwana ein, die auf einer nahen Hochebene liegt. Der schwerreiche Mann hat den Bau einer Straße dort hoch selbst veranlasst und sogar eine Siedlung für diejenigen Menschen bauen lassen, die uniformiert an einer farneigenen Zugangskontrolle arbeiten. Auf der Hochebene präsentiert sich dem Besucher Adam eine vollkommen andere Landschaft als unten in der Ebene:

After about ten minutes they make a sharp turn, and everything is different. A cleft opens in the side of the mountains, a long sward of green that glows brilliantly against the dark stone. There is the smell and feel of water. And then the sight of it – a flickering glimpse of a river through trees. The vegetation is vivid and dense, rising in vertical waves. It is shocking, all this vertical profusion, after the epic emptiness they've been driving through. It's like a tropical island that has been towed in from somewhere else and moored incongruously here. (Galgut 2008, 62)

Mit einem Mal kann Adam eine „vertikale“ Landschaft beschreiben – der Kontrast ist stark, da die vorhergehenden Kapitel Adams Depression innerhalb des öden, spukhaften Hauses schilderten. Der erzählte Raum wirkte eng und nach innen gerichtet, inmitten einer für Adam nichts sagenden, leeren Landschaft. Somit wirkt der Übergang auf die Hochebene beinahe unwirklich: „He feels as if he's fallen through a hole into another

world.“ (Galgut 2008, 67) Dieser Vergleich deutet eine „Invagination“ oder Umstülpung literarischer Räume an, er kann gemäß der in 2.3.2 und 2.3.3 vorgestellten Konzepte ein raumzeitliches Schlupfloch darstellen. Denn auch wenn Adams Fahrt auf die Hocheben als reell beschrieben wird, hat sein Einzug in Gondwana etwas Wundersames an sich: Zum Einen durch die rätselhafte Einladung des Fremden, der Adam zu kennen meint. Zum Anderen durch die Abgeschlossenheit, erkennbar an einer bewachten Straßenkontrolle sowie vor allem durch die Landschaft, die selbst in ihren klimatischen Bedingungen vollkommen anders ist als unten im Karoo: „It's a bit of a geographical freak. Something to do with the mountains, a sort of micro-climate in the *kloof*, volcanic minerals in the soil, an aquifer, condensation [...]“. (Galgut 2008, 67)

Canning Vater hatte über vierzig Jahre lang Stück für Stück Ländereien auf der Hochebene zusammengekauft, um darauf eine ursprüngliche afrikanische Landschaft wiederherzustellen. Sie sollte ausschließlich wenigen Jagdgästen Eintritt lassen, aber noch vor der Fertigstellung verstarb der Mann. Sein Sohn Kenneth Canning erbte das Land und lebt zur erzählten Zeit in der unfertigen Lodge der Jagdfarm. Das exklusive Leben auf Gondwana – Adam, der weisse Geschäftsmann Canning und dessen schwarze Frau, die nur Baby genannt wird, sind nur von Bediensteten umgeben – gleicht in Adams Augen beinahe einem Paradiesgarten.

All of this feels like part of a growing harmony in Adam's life, a settling into his new incarnation. The weekdays in town are only half of it. The other half is the weekends he spends out at Gondwana, with Canning and Baby. The days there are unattached to anything else. Even time seems to pass at a different pace – much faster, slipping over him like wind. When he thinks back afterwards on these visits, it's as if he's taken part in something heightened and artificial: a drama in a theatre full of rich colours and subtle lighting effects, with a row of roosting peacocks as an audience. (Galgut 2008, 113)

Der Anblick seines verkommenen Hauses hingegen ist Adam so peinlich, dass er Canning und Baby vormacht, er lebe in dem Haus nebenan, wo der ihn beobachtende Nachbar mit Namen Blom wohnt. Im Vorbeifahren halten seine Gastgeber sein tatsächliches Haus für ein Geisterhaus (Vgl. Galgut 2008, 82). Beide Gebäude repräsentieren eine konservierte Vergangenheit in einem tristen Vorort der Post-Apartheid. Als außerzeitlicher, beinahe utopischer Raum steht Gondwana in einem starken Kontrast dazu. Adam besucht Canning und Baby von nun an jedes Wochenende und entflieht dem tristen Haus, in dem er

vergeblich auf Inspiration wartete. Er vergleicht Gondwana mit dem verlorenen Paradies seiner Kindheit: „This is an incredible place“, he says quietly. [...] „It reminds me ... this will sound stupid, but it reminds me of being a boy. The area I grew up in was like this. Green and intense, like life that can't be squashed down.“ (Galgut 2008, 70) Somit scheint es, als habe Adam tatsächlich ein Schlupfloch aus seiner unbequemen Gegenwart gefunden, zeitweise fühlt er sich sogar wieder zur Lyrik inspiriert und kann dadurch schreiben.

Gondwana beweist sich jedoch mehr und mehr als ein Zerrbild dieser Utopie. Immer wieder sind hier Dinge verkehrt: Canning schwärmt von der großen Liebe zwischen seiner Frau und ihm, aber sie selbst sieht ihre Ehe sehr pragmatisch, wenn sie sich überhaupt einmal äußert. Canning hält einen Löwen in einem leeren Swimmingpool, direkt daneben, inmitten der üppigen Natur, wohnt man in künstlich als „traditionell afrikanisch“ gestalteten Bungalows. Etwas entfernt befinden sich uralte Felsmalereien, die Canning als Kind übermalt hatte. Die letzten wirklich historischen Aspekte der Hochebene wurden also von ihm zunichte gemacht (Vgl. Galgut 2008, 193). Anstelle dessen hat Gondwana einen bemühten, künstlichen Charakter.

The road veers away, towards a huge building under a thatched roof, bright patterns daubed onto its outside walls. Around it is a cluster of rondawels, in the same faux-african style. The road fades out into a glimmering lake of lawn, freshly moved and clipped, studded with trees. The place is very strange. It is like an old colonial dream of refinement and exclusion, which should have vanished when the dreamer woke up. But there it is, solid and permanent, its windows burning with friendly light – or perhaps the reflection of the lowering sun. It is the very end of the afternoon, pale and pleasant, and through the elongated shadows on the grass a single peacock is carefully stepping. (Galgut 2008, 62)

Die Künstlichkeit zeichnet sich ferner dadurch aus, dass Gondwana nur einer kleinen Auswahl an Menschen zugänglich ist. Für wohlhabende weiße Jäger entworfen, ist es ein konzeptueller Raum, der den Eindruck freier und ursprünglicher Natur erzeugen soll. Gondwana versinnbildlicht so daher die Trope des ursprünglichen Afrikas, einer Projektion kolonial-romantischer Idylle. Doch diese Illusion kann nur temporär und exklusiv erzeugt werden. Die Gegenwelt, welche Gondwana im Kontrast zu Adams Haus darstellt, enttarnt sich im Laufe der Handlung. Während sich das Innere als paradiesische Fülle ausnimmt, ist der Raum um die Farm herum förmlich ausgehöhlt, denn sämtliche Häuser in der näheren

Umgebung wurden mit Dynamit gesprengt. Cannings Vater wollte damit vermeiden, dass sich Heimatlose darin niederlassen. Der äußerer Ring um Gondwana gleicht daher einem Kriegsschauplatz (Vgl. Galgut 2008, 97).

Diese Krater stellen weder Gräber oder eine Spurensuche dar, wie in *Salamander Cotton*, noch eine subversive Vergangenheit unter dem instabilen Heim der Weißen, wie in *Triomf*. Sie verdeutlichen die versuchte Konstruktion einer ideellen und exklusiven Heimat. Eine solch radikale Inanspruchnahme des Raumes erzeugt, so vermittelt es *The Impostor*, eher rastlosen Wahnsinn als eine friedliche Heimat: Die auffällige Dichotomie von Fülle und Leere im erzählten Raum entspricht dem Innenleben des Protagonisten: Wie bereits dargestellt, nimmt Adam in seinem Haus ein Vakuum wahr, welches in ihn dringt und zugleich etwas aus ihm heraus saugt. In der Erzählung werden Fülle und Leere, innen und außen, Raum und Figur immer wieder verkehrt, was seinem Geisteszustand einer „inneren Störungszone“ entspricht. Im Detail verhält sich das wie folgt: Adam wähnt sich auf einem Spaziergang in Gondwana als erster Mensch im Paradiesgarten (Vgl. Galgut 2008, 79-80). Schon sein Name und seine Alleinstellung in dem Haus deuten biblische Motive an. Auf der Hochebene gehen seine Imaginationen nun so weit, dass er ein Bad in einem Fluss als Taufe auslegt, die ihn von seiner Vergangenheit erlöst, indem sie ihn „rein wäscht“:

He swims out into the middle of the pool, where it's deepest. The current is barely perceptible, a faint tugging on the skin, but he imagines it washing him clean, carrying the past away. It is like baptism, but for that you need to be fully immersed: he ducks, his head beneath the surface. The mirror breaks soundlessly, then composes itself around him again – sky, trees, the river-bank leaning in. His feet find a rock and he perches there, half of his body in suspension, the other half projecting into the world. He is like the still point at the centre of everything. The first man, alone on the very first morning. (Galgut 2008, 80)

Bis hierhin wird vermittelt, dass Adam das souveräne Zentrum in dem ihn umgebenden Raum ist: Er ist der einzige Mensch an dem Ort und teilt ihr Bedeutung zu. Doch das verkehrt sich plötzlich, mit einem mal wirkt die Natur bedrohlich. Eine beobachtende Instanz dringt förmlich in Adam ein:

And then not. Because somebody else is there. First he can feel the eyes. A feeling, that's all – an animal alarm, some vestigial instinct in his cells. [...] He stares and stares – until, quite suddenly, he sees. It's a horrible moment. His body becomes colder than the water. Centuries of history drop away: the forest itself is staring at him – *into* him – with a dark face, lined and worn

and old, marinated in ancient contempt. The face belongs here. Adam is the intruder, alien and unwanted; the single element in the scene that doesn't fit. All his pagan hymns to the landscape depart, unwritten. He is about to vanish without a trace, and the shock jolts him off the rock, into deep water again.³⁹ (Galgut 2008, 80)

Diese empfundenen Blicke gehen von der Landschaft aus, erst etwas später erkennt Adam den Angestellten Ezekiel im Wald, der ihn still beobachtet. Adams Souveränität verkehrt sich in ihr völliges Gegenteil: gänzlich eingenommen von seinen Eindrücken fühlt er sich instinkt-gesteuert, hilflos und gefährdet. Die Projektionen von der verlorenen Heimat seiner Kindheit geht zugrunde, damit einhergehend auch das Bild einer paradiesähnlichen Gegenwelt, die ihn vorübergehend zur Schöpfung lyrischer Texte befähigte. Zugleich wird die charakteristische Wechselseitigkeit einer Heimsuchung erkennbar: Derjenige, der eine „neue“ Heimat besetzt, wird früher oder später mit der gegenwärtigen Vergangenheit des Ortes konfrontiert. Adam erkennt, so vermittelt es der Text, dass er nicht der Erste im Paradies, sondern nur ein ungebetener Gast ist: „The world becomes ordinary as he enters time again. [...] He's not primeval and magnificent any more, the original man: he is middle-aged and unemployed, with skinny legs and the start of a paunch, pink flesh gleaming like a target.“ (Galgut 2008, 81) Die Künstlichkeit der Jagdfarm sowie die Abgeschlossenheit der Hochebene lassen sich nicht dauerhaft verklärt wahrnehmen. Gondwana wird daher ebenso bedrohlich und unheimlich für Adam wie sein Haus unten im Tal, in welchem er nicht schreiben konnte. Coetzee begreift ein solches Phänomen wie folgt:

The poet scans the landscape with his hermeneutical gaze, but it remains trackless, refuses to emerge into meaningfulness as a landscape of signs. He speaks, but the stones are silent, will not come to life. Or when this is not true, when the stones seem on the point of coming to life, they do so in the form of a giant monster from the past, wordless but breathing vengeance. In the poetry of monsters under the earth we see the return of what is repressed in the poetry of the silent landscape, in the silence that is read upon [...]. (Coetzee 1984, 9-10)

Wie sich verdeutlicht, reflektieren die Orte in *The Impostor* einander in Zerrbildern: Die Häuser, insbesondere Adams und das seines Nachbarn, sind trist, leer und öde. Gondwana zeigt sich zunächst als vollkommenes Gegenbild dessen. Aber inmitten der Hochebene,

³⁹ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

wenn auch entfernt von der Lodge, findet Adam schließlich noch ein drittes ödes und spukhaftes Haus vor, welches ebenso wie die anderen Unheimlichkeit und Verlassenheit verkörpert.

Wie er erfährt, lebten Cannings Eltern hier glücklich, bis die Mutter bei seiner Geburt starb. Der Vater konnte das seinem Sohn nie verzeihen und ließ ihn zudem Verachtung für sein sensibles Wesen spüren. Aus diesem Grunde wird Gondwana vom Erben des „Schöpfers“ nicht in dessen Sinne genutzt, sondern einem Racheplan verschrieben: Canning ist dabei, die Hochebene als einen luxuriösen Golfplatz zu verkaufen. In dem kleinen Haus, das seit dem Tod von Cannings Vater unberührt blieb, ist die Vergangenheit noch deutlich konserviert, denn die Figuren wissen um die früheren Geschehnisse an diesem Ort. Ohne das Wissen seines Gastgebers sucht Adam es immer wieder auf, es zieht ihn förmlich dorthin:

Unexplained marks stain the walls, like maps to unknown continents, and an unidentifiable smell hangs heavy on the air. The place feels distinctly haunted, though that might just be the human relicts lying around: a pair of leather boots waiting expectantly in the passage, still shaped to the feet which wore them, and a thick coat hangs behind the door, like the outline of a body. There are hats and cups on hooks, and a hunting rifle fixed to the wall. Adam shivers, the house is creepy. It's as if the *Oubaas*, Canning's father, has just stepped outside for a moment and will be returning soon. The air of watchfulness is deepened by the multiple glass eyes, all set into the heads of dead and stuffed animals [...] There are birds and buck and baboons and even a stray warthog, all mounted on islands of wood in rigid perpetuity. A thronging bestiary, like the menagery on the ark.⁴⁰ (Galgut 2008, 120)

Das dritte Haus stellt eine Variation der beiden Nachbarhäuser unten im Tal dar. Adams Haus wurde anfangs ähnlich beschrieben wie dasjenige auf der Hochebene, nur dass die Vergangenheit darin unbekannt blieb. Gemeinsam haben die drei Häuser das Motiv der eingeschlossenen Zeit, sie verkörpern zugleich Verlassenheit.

Die Schilderungen der Landschaft, der drei Häuser und der zunächst utopisch erscheinenden Gegenwelt der Hochebene sind den Wahrnehmungen und Geisteszuständen des Protagonisten angeglichen. Er zaudert zwischen Passivität, beeindruckt-Werden und formbar-Sein, und dem wahnhaften Drang, selbst etwas zu erschaffen und souverän zu sein, seiner Umgebung Form und Bestimmung zu verleihen. Auf diese Weise beschwört

⁴⁰ Anm.: Hervorhebung vom Original übernommen.

Adam in seiner Umgebung Bilder seiner früher verlorenen Heimat herauf und wirkt zugleich als eine Heimsuchung für andere, wie sich im Folgenden zeigt.

5.1.3 Figuren

Auf der Figurenebene der Erzählung tut sich ein Muster von Paarbildungen auf, welche jeweils eine Form von Schuld ausdrückt. Ich argumentiere, dass dies eine Funktion in dem Vexierspiel der Heimsuchungen in *The Impostor* hat: in den Beziehungen drückt sich entweder Schuld oder ungewollte Mitschuld aus, und dies ist jeweils mit der Konfiguration der umgebenden Orte verwoben. Dadurch ergibt sich ein eigenwilliges Zusammenspiel mehrerer Formen der Besetzung.

In dem scheinbaren Paradies Gondwana befinden sich mit Canning, Baby und Adam eine Person zuviel. Adam verehrt Baby als Schönheit und Muse. Nach einiger Zeit beginnt eine oberflächliche Affaire zwischen ihnen, mit dem „Bestiarium“, also Cannings Elternhaus, als geheimen Treffpunkt. Mit der Schuld, welche diese heimliche Affaire verkörpert, geht eine psychische Abspaltung einher: Adam identifiziert sich während der Treffen mit dem längst verstorbenen Hausherrn, Cannings Vater. Da er den Mann nur aus wenigen Erzählungen kennt, ist es deutlich, dass Adam dessen Bild aus sich heraus entwirft:

Adam has a sneaking fascination with him. It's his guilty secret that he suspects he might have been alike; that they might have understood one another far too well. The house resembles, in its roughness and simplicity, the one where Adam lives in town. But the affinity runs deeper than that. He can painfully imagine the hours and hours of loneliness here, generating who knows what spectres as company. And Adam can also embrace, with a whole heart, the fantasy of being at the middle of a huge wilderness, with its amoral Beauty. The poems he could write here! (Galgut 2008, 149-150)

Der Protagonist phantasiert einen Mord an seinem Gastgeber Canning, durch welchen er dessen Platz in Gondwana und an Babys Seite einnehmen könnte (Vgl. Galgut 2008, 160-161). So wird er zu einem Gast, den man als Heimsuchung verstehen kann: er hält sich nicht nur nicht an die Regeln der Ordnung, sondern bringt den Gastgeber sogar in Gefahr. Auch Baby spricht spielerisch mit Adam über die Idee, Canning umzubringen. Adams empfundene Verbindung zu Cannings toten Vater wird auf diese Weise verstärkt – es wirkt, als ob Adam nur durch eine innere Abspaltung und Übertragung aktiv und so bewusst

schuldhaft leben kann: „He becomes somebody else, a creature he doesn't know: this stranger-self is a powerful, goatish, reckless figure, who fornicates without restraint and talks dirty and doesn't care what damage he's doing.“ (Galgut 2008, 150) Allerdings spielt sich dies nur in seinem Kopf und in Gesprächen mit Baby ab. Wenn Adam Gelegenheit hat, Canning in Lebensgefahr zu bringen, zögert er, statt zu handeln (Vgl. Galgut 2008, 162-163). Diese performativen Auslassungen deuten wiederum auf Adams Zaudern über Schuld hin:

The mystery isn't in how hard betrayal is, but how simple. It requires no special skills. Betrayal is natural, like an extension of his character – which, disturbingly, perhaps it is. And it only gets easier. Everything becomes a habit. Habit is what you do without thinking, and nothing is exempt from deadening repetition. Even murder, he realizes, could become a habit. [...] Each subsequent occasion would be easier, until you could stand among piles of corpses and dream up lines of poetry.

Yet he does feel guilt. It still comes over him in a nauseating rush sometimes when he's alone in town. Then he looks back on his other selves with a mixture of horror and amazement. (Galgut 2008, 155)

Adams Affaire mit Baby endet ohne Konsequenzen, ebenso wie seine Plan, den Platz des Hausherrn von Gondwana einzunehmen. Wie in der zuletzt zitierten Textstelle ersichtlich wird, bestimmt Adams Zaudern die Handlung – nicht seine aktiven Taten.

Ein weiteres Paar in der Figurenkonstellation sind Canning und Adam. Beide sind durch ein vergangenes Erlebnis miteinander verbunden, welches Adam jedoch verborgen bleibt: Er erinnert sich die ganze Handlung hindurch nicht an Canning. Wie sich erst kurz vor dem Ende des Romans herausstellt, hatten sie als Jungen im gleichen Internat eine folgenreiche Unterhaltung. Canning litt damals unter der Verachtung seines Vaters, Adam wurde von seinen Mitschülern gehänselt. Beide entsprachen nicht den dortigen Erwartungen an weiße südafrikanische Jungen oder Männer und wurden aufgrund ihrer Schwächen erniedrigt. Adam redete Canning ein, dass sie beide auf lange Sicht hin Rache nehmen würden, beharrlich und dann letztendlich unerwartet (Vgl. Galgut 2008, 247-248). Während Canning aufgrund dieses Gespräches sein Lebensprojekt einer Rache in Form der „Schändung“ Gondwanas startet, musste Adam das Gespräch verdrängt haben. Unwissentlich nimmt er jedoch in der erzählten Zeit an Cannings Plan teil: Er übernimmt

eine Lieferung für Canning an den Bürgermeister, um das Geschäft mit dem Golfplatz erst möglich zu machen. Adam weiss nicht, dass er damit eine Bestechung vollzieht – eben jenen Akt, den er bei seiner Anreise ins Karoo, zu Beginn der Erzählung, verweigerte. Auf diese Weise verkörpert Adams Verbindung zu Canning eine unbewusste oder verdrängte Mitschuld. Seine Empfindungen nach der Übergabe des Pakets an den Bürgermeister machen deutlich, wie er die Kenntnis der eigenen Mitschuld ablehnt:

Something about the encounter he's just had stays with Adam, perturbing him. It's as if an object at the edge of the room, which he's noticed unconsciously out the corner of his eye, has been removed when his head was turned. A tiny displacement, almost indiscernible, but enough to nag at his mind. (Galgut 2008, 104)

Nach und nach zeigt sich, dass die Bestechung und der Verkauf von Gondwana ihre Kreise bis in das organisierte Verbrechen ziehen, einen politischen Skandal sowie einen Mord auslösen. Adams eigene Beteiligung ist ihm unklar, bis Canning es erklärt: „My whole life, since school, you've been my big hero. You're the cause of this, don't you see? All this,“ and he gestures at the breaking and building of the landscape below, „all this is because of you.“ (Galgut 2008, 204) Damit schiebt er Adam die Schuld der Zerstörung von Gondwana zu, als es längst zu spät ist, etwas dagegen zu tun.

Zugleich ist Canning in Adams Augen schuldig, weil er ihm das vermeintlich verlorene und wiedergefundene Paradies seiner Kindheit nimmt:

He pictures the landscape again, plundered and deformed, sold out for money and revenge. [...] His childhood – the time when things could be simple and beautiful – has gone for ever, corrupted and covered over by all the accretions of his life, till it has disappeared from sight. [...] He lost his innocence, and in this moment Canning is responsible. (Galgut 2008, 143)

Diese auf komplexe Weise schuldbeladene Beziehung spiegelt sich in der Konstellation von Adam und Blom als Figurenpaar wider. Nicht nur Adams Haus ist dem des Nachbarn ähnlich, auch die einsame Situation der Bewohner gleicht sich. Blom berichtet, er dichte ebenfalls, allerdings nicht mit Worten, sondern mit Metall: er schmiedet Eisengitter als Einbruchschutz, welche mit kunstvollen Abbildern der Natur dekoriert sind (Vgl. Galgut 2008, 146-147). Während ihrer Begegnungen äußert er mehrfach die Befürchtung, Adam sei gekommen, um ihn zu töten (Vgl. Galgut 2008, 111). Tatsächlich macht Adam Blom zu

seinem Stellvertreter, indem er dessen Haus vor Canning als das Eigene ausgibt, was letzten Endes zur Ermordung Bloms an seiner Stelle führt.

Aber aufgrund von Bloms Aufdringlichkeit und der beiderseitigen Angst voreinander besteht schon von Beginn an eine Spannung: „There was never a repeat of that strange incident from the first morning, when the man had gone rushing inside. But there was a mutually suspicious awareness between Adam and his neighbor, which grew more complex as the days went by.“ (Galgut 2008, 27) Dennoch verhält sich Blom bald sehr einnehmend, sieht Adam als einzigen Freund an, beichtet ihm Geheimnisse und macht ihm Geschenke. Im Kontrast zu Canning, der mit seinen internationalen Geschäftsbeziehungen als Aufsteiger in der neuen Ordnung des Landes dargestellt wird, verkörpert der erdverbundene und fleissige Blom in Adams Augen die „alte Schule“ holländisch-stämmiger Südafrikaner (Vgl. Galgut 2008, 87). Auch wenn Adam ihn eher ablehnt und Cannings Gesellschaft vorzieht, wird er seinen Nachbar kaum los: Blom besucht ihn ungefragt, bleibt länger als erwünscht und überfordert ihn mit intimen Beichten (Vgl. Galgut 2008, 129-130, 167). Zudem betont er immer wieder, Adam zu gleichen (Vgl. Galgut 2008, 85-86, 111).

Nicht nur stellt Blom dadurch eine Heimsuchung in Form eines unliebsamen Gastes dar, sondern konfrontiert den Gastgeber auch noch mit der Last seiner Schuld: Er berichtet Adam, dass er sich durch seine Arbeit während der Apartheid schuldig gemacht habe und nun als Christ wieder von vorne beginne.

He immediately pulls his chair close to Adam so that they are sitting in intimate proximity, and plants a hand on his knee. For a horrible second it seems that Blom might kiss him, but then he bows his head [...]. Adam's eyes slide downward, to Blom's hand, still splayed out on his knee. He is listening, every word goes through him, but it's as if what he's hearing takes on form. [...] And while Blom tells him who he is and what he's done, Adam thinks: *with that hand. You did it all with that hand.* In the end, it's more to break free of the hand than words that Adam moves away. He stands up quickly and the blue man does, too, his confession breaking off in mid-flow, both of them taking a few steps back and staring wildly at each other as if seeing one another for the first time.⁴¹ (Galgut 2008, 169)

Einige Andeutungen lassen vermuten, dass Blom politische Gefangene des Apartheidsregimes gefoltert haben muss.

⁴¹ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Gegensätzlich zu diesen vermuteten aktiven Taten verursacht Adam Bloms Tod durch sein Auslassen einer Handlung: Als die Machenschaften um die Bestechung und Zerstörung von Gondwana ans Licht kommen, soll Adam als Mitwisser getötet werden. Canning verrät Adam zwar, warnt ihn jedoch noch in letzter Minute. Als Adam den Ort nach dieser Warnung verlässt, wird Blom an seiner Stelle – also in Adams vorgeblichem Haus – getötet. Adam lässt ihn wissentlich sterben, gewissermaßen als seinen Sündenbock. Er überlegt, ob er ihn nicht warnen sollte, aber unterlässt es wegen dem Gedanken, dass Blom wegen seiner früheren Taten ohnehin schuldig gewesen sei (Vgl. Galgut 2008, 233). Adams passives, zauderndes Verhalten erzeugt somit wieder eigene Schuld.

Canning und Blom begegnen sich in der Erzählung nicht, sie erscheinen wie gegensätzliche Zerrbilder von Adam. Blom sucht Adam immer wieder als ungebetener Gast heim, diesem erscheint der Nachbar wie ein Überbleibsel der Apartheid. Canning und Blom haben jedoch eine Gemeinsamkeit: Ebenso wie Canning beteuert auch Blom, seine Taten im Prinzip für Adam begangen zu haben: „Everything I did, I did for you. And other people like you.“ (Galgut 2008, 170) Aber eine solche Form passiver Mitschuld, die man in dem Sinne als weißer Südafrikaner in der Zeit der Apartheid auf sich lädt, lehnt der Protagonist für sich ab.

Ein letztes Figurenpaar steht für Adams Versuch einer Auflösung von Schuld: Grace und Ezekiel sind zwei ältere Angestellte in Gondwana. Sie sind dort schon so lange im Dienst, dass sie keine Verbindungen mehr nach außen haben. Dabei sind sie nach Adams Ansicht nur Statisten (Vgl. Galgut 2008, 113). Als Canning Gondwana als Golfanlage verkauft, kündigt Baby den beiden. Ohne Unterkunft gehen sie im Ort von Haus zu Haus und bitten um Arbeit, bis sie bei Adam auftauchen (Vgl. Galgut 2008, 207). Adam denkt, dass er ihnen etwas schuldig sei, denn Grace war die einzige Zeugin seiner Affaire mit Cannings Frau. Er will die beiden zurück bringen, doch Baby hat kein Mitgefühl für die Heimatlosen: „I'm over here and they're over there, that's because I'm stronger. And part of being strong is doing what you have to do. [...] You can keep your pity and your sentiment, you can keep your white man's weakness.“ (Galgut 2008, 211) Für Adam wird das Paar zu einer Last, das ihn unwillentlich an die eigene Schuld erinnert. Er will durch sie etwas wieder gut machen:

On the other side, he drives down that familiar dirt road again, with Ezekiel and Grace sitting beside and behind him like a cargo of silent accusation, and it occurs to him that this may be, after all, a more fitting end to the story: to restore these two old people to their rightful place, before he himself disappears into the background. (Galgut 2008, 209)

Adam gibt ihnen seine Kleidung zum Anziehen und lässt sie in seinem Bett schlafen. Auf diese Weise verkehren sich die Rollen der häuslichen Ordnung, die auf Gondwana herrschte. Er hofft, so einen Teil seiner Schuld abzutragen: „They are, by a twist of fate, his guests, and he has somehow become the servant. But he embraces the new role, he fits himself to it too eagerly. A small measure of humiliation might lessen his crimes, in his own eyes if not in theirs.“ (Galgut 2008, 213) Dadurch fühlt er sich jedoch nicht erleichtert, sondern beobachtet und überwacht.

They are always there, sitting in the lounge, looking sad and enigmatic. Occasionally a few words pass between them, but otherwise they seem to generate a fraught silence, against which even the tiniest sounds take on resonance. [...] They're like a pair of dark attendant angels, familiar spirits, here only to keep a watchful eye on him, toting up the moral score in a ledger. (Galgut 2008, 215)

Die von Adam empfundene Besetzung seines Hauses führt dazu, dass er selbst heimatlos herumirrt. Daraufhin schickt er die beiden gegen den Willen ihres entfremdeten Sohnes mit ihm nach Kapstadt. Kurz darauf, während Bloms Ermordung, verlässt Adam den Ort in der Provinz und kehrt wieder zu seinem Bruder zurück. Das Haus steht also letztendlich leer – Adam kam nicht in den Sinn, es wenigstens für einige Zeit Grace und Ezekiel zu überlassen. Sein Versuch einer Wiedergutmachung war nur ein selbstbezogenes Experiment. Grace und Ezekiel müssen als einzige Figuren, die selbst keine Schuld tragen, letztendlich die Konsequenzen der Schuld anderer ausbaden.

5.1.4 Ein Geist im Text

Die Hauptthese dieser Analyse ist, dass das Zaudern des Protagonisten in dessen neuer Heimat einem Heraufbeschwören eigener Geister gleicht. Dies soll noch einmal bezüglich von Adams Schreiben und dem Ausgang der Erzählung konkretisiert werden:

Adam will in seinen Gedichten die Landschaft seiner Kindheit ausdrücken, einen verinnerlichten, als Bild konservierten Raum. Dieses Bild formte sich durch seine Eindrücke als Kind auf einer Farm während der Apartheid. Nach Coetzees Ausführungen in *White Writing* wird in der Literatur südafrikanischer Siedler oft eine verklärt-idyllische Kindheit auf einer Farm fabuliert: „The farm, rather than nature, however regionally defined, is conceived as the sacral place where the soul can expand in freedom.“ (Coetzee 1989, 175) Außerhalb dessen entziehe sich die südafrikanische Landschaft der Sprache seiner Besetzer, das Land bleibe in ihren Augen fremd, andersartig oder „wild“, wie Coetzee feststellt: „In one sense, the wilderness is a world where the law of nature reigns, a world over which the first act of culture, Adam's act of naming, has not been performed.“ (Coetzee 1989, 49) Dies trifft auf den Protagonisten in *The Impostor* zu, wenn er angesichts der Landschaft, in der er sich nun befindet, keine Worte finden kann. Einzig die vermisste Umgebung aus seiner Kindheit kann ihn ansprechen (Vgl. S. 135-136). Statt die neue Umgebung als solche auf sich wirken zu lassen, zerlegt sich Adam förmlich selbst in einer inneren Aufspaltung. Er fühlt und verhält sich je nach Ort – also allein, gegenüber Canning, Baby oder Blom – unterschiedlich. Gondwana dient ihm als Schlupfloch aus seiner unbequemen Gegenwart, er fühlt sich dort gestärkt und selbstbewusst. Eine Steigerung erfährt dies durch seiner Identifikation mit Cannings totem Vater. Damit äußert sich besonders in dem entlegenen Haus auf Gondwana ein unmoralischer Anteil in Adam, den er sonst ablehnt. In seinem Haus im Ort dagegen ist er voller Zweifel und ängstigt sich häufig: „But even after he's locked the door he feels uneasy and restless and he keeps walking around, checking and rechecking that all the windows are closed. he has the unsettling sensation of expecting a visitor, somebody unwelcome [...].“ (Galgut 2008, 170) Sowohl die drei Häuser als auch Adam, Blom und Canning spiegeln verschiedene anteilige Facetten untereinander wider und sind von Adams ohnehin gespaltenem Geist kaum zu trennen:

His life, it sometimes seems, has become arranged in a series of compartments. None of his various incarnations feels like the real, the true Adam; yet each of them is true in its own way. He is surprised at how easily all this comes to him. He has a gift for duplicity. (Galgut 2008, 155-156)

Die Gedankenwelt des Protagonisten erscheint wie ein Raum voller Spiegelungen und Wiederhall, so wie die gesamte Erzählung an ein Vexierspiel denken lässt. In diesem

Zusammenhang lässt sich der Titel der Erzählung so auslegen, dass Adam, aber auch Canning, Baby und Blom, nicht wirklich diejenigen sind, für die sie sich ausgeben. Alle verbergen ihre Skrupellosigkeit hinter einer anständigen, eleganten oder künstlerischen Fassade. Adam betrachtet sogar seine Besuche in Gondwana im Nachhinein so, als seien sie eine Illusion gewesen:

The whole saga has been a case of mistaken identity. [...] It is painfully obvious to him now that the last half a year has had the illusion of momentum and purpose because of his dealings with the Cannings. Without the pair of them, his life would be like an old skin with no bones or meat to give it dimension. (Galgut 2008, 199-200)

Es gibt eine weitere Form von Spaltung, die sich bemerkbar macht, wenn Adam alleine ist: er hält Zwiegespräche mit einer Stimme, die außer ihm niemand hören kann. Zunächst, während seiner anfänglicher Zeit in dem neuen Haus, deutet er dies als eine selbst imaginierte Dissoziation, also eine humorvolle eigene Vorstellung. Am Ende der folgenden Passage wirkt es jedoch, als ob die Stimme das Geschehen auf einer Meta-Ebene kommentiert.

He began speaking to it. Not in a serious way – he didn't seriously believe in it. He just chatted, his manner off-hand, to amuse himself. There was nobody else to talk to, after all. „Hey, are you there?“ [...] Then he imagined how it might answer. Yes, I'm here. Always here. Reading you loud and clear. He thought of its voice as soft and dry, almost inaudible. A burr of static, made of all the lost sounds drifting around out there. „Don't you get bored, watching me the whole time?“ No, no. On the contrary. I was bored before you came. You've given me fresh life. „Come on. I'm not that interesting.“ Oh, don't be so sure of that. And he laughed – at himself, because it was himself he was listening to. There was no spirit, no presence, no *thing* there in the house. Of course he knew that. „I'm the only one here,“ he announced. Very loudly, so that the words rang back at him. He listened after the echo. Nobody answered. *Except me.*⁴² (Galgut 2008, 46-47)

Die Stimme begleitet den Protagonisten durch die Handlung hindurch und rät ihm beispielsweise, Canning umzubringen (Vgl. Galgut 2008, 189). Sie verstummt erst bei

⁴² Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

seinem Wiederanfang in Kapstadt. Man kann den Beginn auf Adams Empfindung des eingenommen Werdens beim ersten Betreten des Hauses beziehen, jedoch hört er die Stimme später auch an anderen Orten. Sie erzeugt eine Referenz im Text zu sich selbst: Besonders die Äußerung *Except me* stellt Grenzen des Eigenen und des Anderen in der Erzählung infrage. Es scheint, als sei eine Erzählinstanz, die in der zuletzt zitierten Textstelle auf sich selbst aufmerksam macht, mit den für Adam unbewussten Anteilen seiner eigenen Vergangenheit verbunden:

The effort of trying to remember is setting things loose in him. He has the sensation of pushing against a psychic wall, an invisible, elastic barrier, on the other side of which the past is stored up. Unbidden, a picture come to him of the uniform they'd had to wear at school: grey pants, white shirt, a blue and red blazer. And he has a quick flash of a desk-top with a set of initials, DG, that somebody had carved into it with a pen-knife. Who was DG and why were his initials haunting him now? (Galgut 2008, 78)

Mit dem Hinweis, „DG“ – die Initialien von Damon Galgut – spukten im Geiste des Protagonisten herum, liest sich *The Impostor* wie eine Versuchsanordnung über die Inspiration und das Schreiben an sich, als Spiel mit der Frage, von wessen Geist und Geistern in dem Text eigentlich die Rede ist.

Adam verbrennt sämtliche nach langem Zaudern vollgeschriebenen Papiere vor seinem Haus und wiederholt darin die Zerstörung seiner Gegenwelt von Gondwana, die das Schreiben erst möglich machte (Vgl. Galgut 2008, 200). Seine Pläne, wie der imaginierte Mord an Canning und ein Leben mit Baby, enden allesamt in einer seltsam neutralen Relativierung. Er versteht sich meist selbst als Zeuge der Geschehnisse, nicht als Akteur. Das äußert sich deutlich, als er die Zerstörung Gondwanas durch Umbauten zur Golfanlage beobachtet:

For just that moment he is an empty eye: a perfect witness. It comes to him that time is the great, distorting lens. Up close, human life is a catalogue of pain and power, but when enough time has gone past, everything ceases to matter. Nothing that people do to each other will carry any moral charge eventually. History is just like the ground down there: something neutral and observable, a pattern, a shape. (Galgut 2008, 194-195)

Damit nimmt Adam endgültig Abstand von seinen Zweifeln über Schuld oder Mitschuld, welche ihn die gesamte Handlung durchweg verfolgt haben. Es hat sich durchaus gezeigt, dass die Geschichte Südafrikas und die kleinen individuellen Geschichten darin

Konsequenzen mit sich bringen. Doch Adams Strategien der Abspaltung und Distanzierung, die das Vexierspiel erzeugten, münden am Ende in einer umfassenden Relativierung: Er streift sein Dasein im Karoo förmlich ab und fängt in Kapstadt wieder von vorn an, mit einem geordneten Leben als Angestellter. Die Stimme, welche ihn in dem Haus im Karoo begleitet hatte, verlässt ihn: „He thought of the other presence as a split-off part of his own mind, something real and imaginary at the same time, a sort of by-product of the depression he was going through.“ (Galgut 2008, 238) Erst jetzt stellt er fest, dass er sich nur vorgemacht hatte, arm gewesen zu sein. Als nur vorübergehend arbeitsloser Weißer kann er problemlos in den Komfort der Mittelschicht zurückkehren (Vgl. Galgut 2008, 238). Sein experimenteller Ausstieg ist ihm nun peinlich: „The false friendship with Canning, and the affair with Baby, too: when he looked back on his own behaviour, he didn't recognize himself. No, the entire thing was an aberration. Thankfully, however, it was all very much in the past.“⁴³ Ebenso *very much in the past* ist für ihn der von ihm selbst verschuldete Mord an Blom, der von Adams Bruder als Beispiel für die kriminellen Zustände im post-Apartheid Südafrika herangezogen wird (Vgl. Galgut 2008, 239).

Kurz vor dem Ende der Erzählung trifft Adam in der Stadt noch einmal zufällig auf Canning. Dieser glaubt zunächst, dass er einen Geist sehe, da Adam ermordet worden sei – er weiss schließlich nichts von Blom (Vgl. Galgut 2008, 242). Sein anfängliches erschrockenes Weglaufen vor Adam spiegelt so die erste Begegnung zwischen Adam und Blom wider. Adam folgt Canning und gesteht ihm, dass er sich nie an ihren Pakt in der Kindheit erinnert hat. Letzten Endes zweifelt er sogar an seiner Zeit im Karoo:

It had happened; he was there. That much he knew. But the words, the gestures, the specifics of the encounter – all that had disappeared. The only thing left was that residual tingle, like a movement glimpsed in deep, dark water, a trace of something whole and complete. He had become another person entirely. And maybe – the thought occurred to Adam, at this inappropriate moment – it was what his whole life would come down to in the end: everything that felt burningly present and important would just be a tremor one day, like something that had happened to somebody else. (Galgut 2008, 248)

Dieses Ende entlarvt die inneren Abspaltungen des Protagonisten als Strategie der Selbsttäuschung. Denn anders als er es sehen möchte, gibt es durchaus Konsequenzen der

⁴³ Galgut 2008, 238

Vergangenheit. Er vermag sie zwar lange im Verborgenen zu halten, aber sie suchen seinen eigenen Geist heim.

5.1.5 Zwischenfazit

1. Ordnung

Ein *gothic mode* besteht in *The Impostor* durch Aspekte der Einschließung (von „alter Zeit“) und des Wahnsinns – es wird sogar eine Inbesitznahme des Protagonisten durch sein Haus angedeutet. Die erzählte Heimat wirkt zunächst eng und bedrohlich, um sich daraufhin durch Spiegelungen und Zerrbilder zu erweitern: Während Adam die beiden Nachbarhäuser im Ort als triste Überbleibsel der Vergangenheit empfindet, wirkt die Farm auf der Hochebene wie eine neo-koloniale Illusion. Adam begegnet an diesen Orten jeweils einem verdrängten Anteil seiner selbst, der mit Schuld zu tun hat. Seine Verdrängungen haben ihren Ursprung in seiner selbst formulierten „inneren Störungszone“ als Weißer im neuen Südafrika, von Rollen, die er darin einnehmen könnte. Unheimlichkeit entsteht auch durch Doppelungen und Spiegelungen, die mehrdeutigen Störungen in Wohnräumen gehen von Adams Wahrnehmung seines Hauses aus auf die der anderen Orte über. Neben seiner inneren Besessenheit durch die Stimme finden mehrere Varianten von gastlicher Besetzung statt: Adams Betrug an Canning, seine Identifikation, Bloms Heimsuchungen in Adams Haus und Adams versuchter Rollentausch mit Ezekiel und Grace. Orientierungslosigkeit und Zersplitterung des Selbst, wie in 2.3.1. im Bezug auf *Gothic-postmodernism* formuliert, beschreiben die Verfassung des Protagonisten als Bürger des „neuen Südafrikas“ sehr gut. Zusammengefasst lässt sich sagen, dass sich das erste Strukturmerkmal der mehrdeutigen Störungen in der Ordnung dieser erzählten Heimat in allen drei möglichen Formen ausprägt.

2. Störungen

Das zweite Strukturmerkmal der „wiederholten Hinweise auf einen ursächlichen Bruch“ spezifiziert das Muster der Heimsuchungen in *The Impostor*. Es hat einen klaren Bezug zu Südafrikas früherer „Ordnung“, dem Wandel des Landes und Adams inneren Resonanzen darauf: Adam verlor seine unbelastete Kindheit im Internat und seine Privilegien nach dem Ende der Apartheid. Er sehnt sich nach einem für ihn ursprünglichen, paradiesähnlichen Zustand, den er rückwärtig verklärend in seiner Kindheit auf der Farm sieht. Der Bruch, den das Ende seiner Kindheit und die äußerlich erforderte Rolle eines über-maskulinen

weißen Südafrikaners darstellen, wirkt sich daher fort: Adam verbindet seine unschuldige Innerlichkeit während der Kindheit unbewusst mit der alten Zeit. Er bleibt auf diese Weise darin verhakt, wie sich an seiner Wahrnehmungsweise von Natur und dem Schreiben darüber äußert.

Sein scheinbar wiedergefundenes Paradies Gondwana wurde durch die Sprengung sämtlicher naher Behausungen durchlöchert, um Exklusivität zu erzeugen. Ebenso exklusiv war sein behütetes Leben als Kind während der Apartheid. Im „neuen Südafrika“, folgt man der inneren Logik in *The Impostor*, kann jedoch nur Skrupellosigkeit zu Erfolg führen. Die schwarzen Südafrikaner erhalten im Text bis auf Baby und den Sohn des von Adam als „Statisten“ betrachteten Paares keine Stimme, das Paar wird von ihm als Last und „stiller Vorwurf“ empfunden. Darin verdeutlicht sich sein eigenes Ausblenden von anderen Perspektiven als der Eigenen. Gerade aus diesem Grunde begegnet ihm in jeder Beziehung zu den anderen Figuren eine Form von Schuld, mit der er hadert, um sie schließlich zu relativieren. Eine problematische Spannung zwischen der vergangenen Zeit und der Gegenwart in der Post-Apartheid besteht indessen in jeder Figur und in jedem erzählten Wohnraum. Während der Protagonist das Paradies seiner Kindheit wieder heraufbeschwören möchte, blendet er die problematischen Aspekte der Vergangenheit aus. Daher stellt sich Blom, der eine nicht gänzlich vergehen wollende Apartheid versinnbildlicht, als Heimsuchung dar, während Canning und die Identifikation mit dessen Vater zeitweise ein Schlupfloch für Adam bieten.

Die Konfiguration von innen und außen wirkt in *The Impostor* besonders aufgrund der häufigen performativen Auslassungen mehrdeutig: Der Protagonist wirkt fehlgeleitet und ferngesteuert, die Ergebnisse seiner Handlungen – wie der Mord an Blom – berühren ihn kaum. In seinem Zaudern neigt er dazu, die Geschehnisse in abstrakten Mustern zu sehen, anstatt sich dazu in Beziehung zu setzen. Daher verändert sich für ihn nicht viel, die Zeit in dem Haus im Karoo beschreibt er am Ende wie ein belangloses Experiment: „Nothing is exempt from deadening repetition.“ (Galgut 2008, 115) Adam wirkt in seiner Neutralität wie ein Hohlkörper, der verschiedentlich gefüllt und besetzt werden kann: „The whole saga has been a case of mistaken identity“. (Galgut 2008, 199) Die raumzeitliche Ordnung der Erzählung entspricht einem Dazwischen-Sein und einem „Zauderrhythmus“, Adams Heim einer Zwischenstation, in welcher er sich in Projektionen und Dissoziationen verliert.

3. Auflösung

Das in *The Impostor* bestehende Muster der Heimsuchungen setzt sich aus vielen unterschiedlichen Formen zusammen, aber der ursprüngliche Bruch und die nur vermeintliche Auflösung des Geisterhaften begründen sich deutlich im Kontext südafrikanischer *generative loci*. Die Phänomene besitzen immer einen Bezug zu den zeitgeschichtlichen Umständen des Landes, denn nur aufgrund von Adams Sehnsucht nach der verlorenen Farm und seiner spezifischen Haltung, beziehungsweise seiner ambivalenten Deutungsweise der ihn umgebenden Räume und Menschen, entstehen sein Zaudern sowie die Formen von Besetzung und Besessenheit. Adam schwankt zwischen seiner so wahrgenommenen Zeugenschaft der Geschehnisse und einer eigenen Schuld, die er nicht annehmen will. Dadurch handelt der Text implizit von Rollen, die eine recht durchschnittliche weiße Person wie Adam nach dem umfassenden Wandel des Landes einnehmen könnte. Das letzten Endes vermittelte Ergebnis ist, dass ein gänzlich Vergehen der Vergangenheit eine Illusion ist. Die Heimsuchungen lösen sich nur vordergründig auf, tatsächlich gehen konkrete Resonanzen von Südafrikas früheren gesellschaftlichen Bedingungen durch den erzählten Raum und durch das Bewusstsein des Protagonisten. Seine nur oberflächliche Sinnsuche, so suggeriert der Text, lässt ihn eine Irrfahrt erleben, in der ungebetene und verdrängte Anteile der Vergangenheit weiterhin jederzeit in die Gegenwart eintreten können.

5.2 Damon Galgut: *The Beautiful Screaming of Pigs* (2006)

Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um eine zweite Ausgabe, die vom Autor überarbeitet und, wie im Vorwort erklärt wird, abgeändert wurde. Die Textanalyse sowie die Belege in dieser Arbeit beziehen sich auf die vorliegende Ausgabe von 2006, nicht auf den ursprünglich unter diesem Titel erschienen Text von 1991. Der Erzählung ist ein kurzer Abriss der politischen Entwicklung Namibias seit dem Ende der deutschen Besatzung, also nach dem ersten Weltkrieg, vorangestellt. Es wird darin erklärt, wie Namibia als damaliges *South West Africa* unter südafrikanischem Mandat stand und die südafrikanische Armee einen Krieg gegen die für Unabhängigkeit kämpfende *South West Africa People's*

Organisation (SWAPO) führte, bis es 1989 während des Einsatzes der *United Nations Transition Assistance Group* (UNTAG) zu den ersten freien Wahlen kam.

The Beautiful Screaming of Pigs handelt von der Reise eines jungen Veteranen der *South African Defence Force* und dessen Mutter nach Namibia, während dort die ersten freien Wahlen stattfinden. Die Handlung führt durch mehrere Stationen dieser Reise. Indessen finden immer wieder Rückschauen durch Erinnerungsfragmente des Protagonisten statt. Dieser, der etwa zwanzig Jahre alte Patrick Winter, lebt für gewöhnlich mit seiner Mutter Ellen in Kapstadt. Die erzählte Zeit beginnt mit dem Hinweg, auf der Farm von Patricks Großmutter in Südafrika. Sie endet, als Mutter und Sohn auf der Rückreise wieder die namibisch-südafrikanische Grenze passieren. Patrick leidet unter nicht näher erklärten Anfällen, aufgrund derer er regelmäßig Valium und andere sedativ wirkende Medikamente nehmen muss. Deswegen kann er nicht allein gelassen werden und Ellen nimmt ihn gezwungenermaßen mit auf die Reise, deren Ziel der Besuch ihres jüngeren Liebhabers Godfrey ist. Konträr zu Patricks Familie ist Godfrey nicht weiß und privilegiert, sondern lebt in einem Township, ist schwarz und in der SWAPO aktiv. Er stellte also früher einen politischen Gegner Patricks dar, als dieser während seines Wehrdienstes in der südafrikanische Armee gegen die SWAPO kämpften musste. Anstatt wie geplant mit Godfrey in Windhoek zu bleiben, reisen Patrick, seine Mutter und Godfrey von dort aus weiter in die Küstenstadt Swakopmund. Denn dort wurde ein mit Godfrey befreundeter SWAPO-Aktivist ermordet, es soll eine öffentliche Trauerfeier erfolgen. Patrick setzt sich in Folge dessen erstmals mit der politischen Situation in Südafrika und Namibia und seiner eigenen Rolle darin auseinander. Als die Beziehung zwischen Ellen und Godfrey zerbricht, fahren Mutter und Sohn zurück nach Südafrika.

5.2.1 Die Ordnung der Heimsuchenden

Zu diesem Kapitel sei vorab gesagt, dass die drei im folgenden vorgestellten Stationen nur wenige Merkmale eines unheimlichen Hauses aufweisen. Das mag durch die Handlungsform einer Reise begünstigt werden, welche sich dem Topos des unheimlichen Hauses eher verschliesst. Die Stationen zeigen jedoch verschiedene soziale Räume auf, in deren Beschreibungen eine problematische Wahrnehmungsweise auffällt: Da der Protagonist die Handlung aus seiner Perspektive erzählt, drückt sich das erste Strukturmerkmal der mehrdeutigen Störungen im „Raum“ seines Geistes aus, nicht in

Wohnräumen. Ich behaupte, dass die Reise einer Heimsuchung im doppelten Sinne des Wortes gleicht, und dass dies in erster Linie aus einer komplexen psychischen Situation des Protagonisten resultiert.

An der ersten Station der Reise verdeutlicht sich die Ordnung von Patricks Heimat und dessen Konfiguration des „Eigenen“. Noch in Südafrika besucht er mit Ellen die Farm ihrer Eltern. Patrick hat zwar nie hier gelebt, die Großeltern jedoch als Kind häufig an diesem Ort besucht. Der Titel der Erzählung, *The Beautiful Screaming of Pigs*, bezieht sich auf Schlachtungen auf der Farm, deren Eindrücke seine Kindheit prägten – seine Sehnsucht nach den vergangenen Zeiten schwingt dabei mit (Vgl. Galgut 2006, 27-29). Das Farmhaus selbst stellt einen Stammsitz der Familie dar, auch wenn sich Patricks Mutter in früheren Jahren von ihren Eltern entfremdet hatte. Patricks Beschreibungen des Hauses sind die einzigen Momente dieser Erzählung, die an den Topos des unheimlichen Hauses denken lassen. Er fühlt sich beim Auspacken von seiner Mutter überwacht, das gemeinsame Essen wirkt beschwert:

We sat in the dining room, my grandmother, mother, myself. We ate in silence, our iron spoons dashing the plates, and I kept my gaze fixed downwards, on the surface of the table in front of me. A chill was coming up from the slate floor, like the presence of the houses added to our own. (Galgut 2006, 2)

Indessen verdeutlichen Patricks Reflexionen den kulturellen Hintergrund seiner Familie als unterschwellig rassistische Farmbesitzer holländischer Abstammung. Patricks Großmutter nimmt auf der Farm die Position ihres verstorbenen Mannes ein. In dessen Sinne grenzt sie sich mit großer Strenge von den Angestellten ab und behandelt sie so, als seien sie unsichtbar (Vgl. Galgut 2006, 2). Dadurch kommen beispielsweise der Haushilfe Anna in ihrer Beschreibung durch Patrick geisterhafte Eigenschaften zu. Wie in *The Impostor* stellen Angestellte auch in diesem Text förmliche Statisten dar, die nur am Rande auftreten. Ihr Dasein im Text gleicht jenen „Spuren von einer Abwesenheit“, auf welche sich Coetzee in *White Writing* bezieht (Vgl. Kapitel 2.3.2). Denn Patrick schildert den Auftritt einer Angestellten wie folgt:

I had no memory of Anna from before, but the servants were moved around from job to job on the farm at my grandmother's whim, so she may have been hidden behind the scenes somewhere. *Ouma* disapproved of friendly

connections to her underlings, and frowned almost imperceptibly now through the deep silence that set in the cold room, in which the only audible sound was the scraping of Anna's feet on the floor.⁴⁴ (Galgut 2006, 3)

Patrick hinterfragt diese Haltung nicht. Stattdessen hadert er während des Besuchs mit seinen Kindheitserinnerungen an Margaret, der Tochter von Arbeitern auf der Farm. Entgegen der Regeln der Segregation waren sie sich als Kinder sehr nahe: „I loved her as much as my age would allow.“ (Galgut 2006, 33) Eines Tages kam es zwischen den beiden zu einem ersten sexuellen Erlebnis. Patrick reagierte darauf wie folgt: „But then shame rose in me and I said to her: ‚You don't tell. Do you hear? [...] My *Oupa* will fire your father. I'll tell him to throw him out.‘“⁴⁵ (Galgut 2006, 35) Seit dieser Begebenheit hatte er Margaret ignoriert, eine in der erzählten Zeit aufkommende Scham darüber verdrängt er bald wieder (Vgl. Galgut 2006, 35). Obwohl von großer Bedeutung für den Protagonisten – schließlich quält ihn seine Schuld, seine Nachfragen darüber werden von Mutter und Großmutter abgebrochen – wird dieser Sachverhalt im Text nicht wieder aufgenommen. Eine solche Scham und Moment des Verbergens und Verdrängens bedingen mehrdeutige Störungen in Patricks „inneren Ordnung“. Er spricht nicht mit anderen über seine Bedrängnisse, sondern beichtet sie als Erzähler im Laufe der Erzählung. Sie wird dadurch strukturiert: Immer wieder erfährt die erzählte Gegenwart der Reise durch Patricks zeitlich rückwärts gewandten Reflexionen Unterbrechungen. Sie stören die logischen Abfolgen der Handlung und das raumzeitliche Kontinuum der Reise (Vgl. S. 171, 173-174). Teilweise entstehen dadurch Lücken in der erzählten Zeit, zudem sind die von Patrick vergegenwärtigten Erinnerungen selbst lückenhaft. Auf diese Weise wird sowohl in ihm Verdrängtes als auch Verborgenes als Leitmotiv vermittelt.

Verdrängung und Verbergen spielt auch in Patricks Schilderungen über die Vergangenheit seiner Familie eine Rolle. Seine Mutter scheint demzufolge einen Anteil von sich selbst zu verbergen. Sie verließ die Farm und gab ihre Pläne zu studieren auf, als sie mit Patricks Vater einen wohlhabenden Geschäftsmann heiratete. Sie wollte sich völlig ändern und wechselte ihren Namen von Elsa de Bruin zu dem weniger afrikaans klingenden Ellen Winter. Außerdem übte sie, britisch klingendes Englisch zu sprechen (Vgl. Galgut 2006, 9). Der Protagonist kann seine Mutter nicht mit ihrer Heimat in Verbindung bringen:

⁴⁴ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

⁴⁵ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

„There was no trace of her rural beginnings in my mother's face. No evidence of this other, earlier self in the woman who had brought me up.“ (Galgut 2006, 4)

Zu dem von seiner Mutter getrennt lebenden Vater hat Patrick kein herzliches Verhältnis. Während seines Aufenthaltes auf der Farm erinnert sich Patrick daran, wie ihm als nachdenklichem und unsportlichem Jungen Geringschätzung entgegen gebracht wurde, da der Vater auf traditionell maskuline Eigenschaften Wert legte (Vgl. Galgut 2006, 11). Er selbst blieb für Patrick eine undurchsichtige Figur. Auch eine genauere Beschäftigung mit seinen beruflichen Tätigkeiten, die zur erzählten Zeit noch Patricks Leben finanzieren, blieben aus:

I have never understood exactly what my father's business was. But it had something to do with the stock market and, more recently, with pieces of property all over the country. He owned plots of land here and there along the coast; he had entire blocks of flats in his name in Cape Town and Johannesburg. On the walls of his study, between the disembodied heads of animals that he had deprived of life, were cryptic certificates framed in gold. (Galgut 2006, 15-16)

Die „kryptischen“ Zertifikate des Vaters versucht Patrick nicht zu entziffern. Er besitzt zwar viel Land, kann dem Sohn aber keine Heimat bieten. Mittlerweile verbinden Vater und Sohn nur noch gelegentliche Anrufe, ihr darin wiederholtes gemeinsames Schweigen lässt sich als eine Figur des Neutrumms auslegen (Vgl. Galgut 2006, 56).

Während sich der Vater in früheren Jahren meist auf Jagdreisen befand und sich dabei dem älteren Sohn Malcolm zuwendete, benutzte Ellen Patrick als Partnerersatz. So deutet er es zumindest in seiner Rückschau: „I believed I could make up for the lacks and absences in her life.“ (Galgut 2006, 10) Da er sich häufig mit ihr das Bett teilte und keine andere Bezugsperson vorhanden war, litt er unter ihrem kühlen Verhalten bei der Anwesenheit Dritter (Vgl. Galgut 2006, 11). Im Zuge dessen fehlte ihm etwas, als er eines Tages nicht mehr bei ihr schlafen durfte. Er lag oft einsam wach: „So I stayed in my own room above, emptiness all around, sensing her heat“. (Galgut 2006, 11) Die Vereinnahmung durch seine Mutter hat für Patrick eine Auswirkung, die melancholische Züge trägt. Dazu ein Abschnitt aus Freuds Untersuchung:

Die Schlaflosigkeit der Melancholiker bezeugt wohl die Starrheit des Zustandes, die Unmöglichkeit, die für den Schlaf erforderliche allgemeine Einziehung der Besetzungen durchzuführen. Der melancholische Komplex verhält sich wie eine offene Wunde, zieht von allen Seiten

Besetzungsenergien an sich [...] und entleert das Ich bis zur völligen Verarmung. (Freud 1989, 113)

Ähnliche „Besetzungsenergien“ findet man auch in weiteren Schilderungen des Protagonisten über sich selbst und seine Mutter. Meist fühlt er sich von ihrer inneren Leere eingenommen und seltsam teilnahmslos. Den Tod seines älteren Bruders Malcolm, der bei einem Autounfall während des Armeedienstes starb, reflektiert Patrick wie folgt:

He was made for that uniform. He looked casually handsome, capable of heroism and brutality. And if he had died a soldiers death, in a hail of bullets, or a purifying baptism of fire, it might have been less terrible and terminal. But he died in an ordinary traffic accident, in an army jeep somewhere on a nameless stretch of road. [...] He was given a military funeral. I stood between my parents – my father rigid with grief, my mother sedated – as the coffin, vividly draped with the South African flag, was lowered into the ground. I jumped when the rifles fired. And the next week at school there was a special assembly in honour of my brother, after which the other boys came to shake my hand in grim commiseration. What I myself was feeling at that time I have no idea. I see events, and myself in them, from a distance. It is a story told by dolls or puppets, on a strange, unreal set. (Galgut 2006, 18)

Patricks Vorstellungen von einem heroischen Tod im Krieg gehen, wie sich in der Textstelle zeigt, mit seiner Sozialisation einher. Aber die Tragweite der Politik Südafrikas, des Krieges und der Bedingungen seiner Familie als Teil der Apartheidsgesellschaft, sieht er nicht.

Malcolm's absence left a larger void behind, which drew us ineluctably into its dark. In whatever secret place it is that human lives are welded together, joints and seams had been pulled out of place. All the unhappiness that had been squashed down under a lie suddenly boiled over into open view. (Galgut 2006, 19)

Patricks Reflexionen legen nahe, dass die Familie infolgedessen in einer Struktur von Leerstellen lebte: Nach Malcolms Tod ließen sich die Eltern scheiden, Ellen wechselte ihre Lebensansichten und Liebhaber, ihren Stil und ihr Engagement auf einer verzweifelt wirkenden Suche nach sich selbst (Vgl. Galgut 2006, 19-21). Zu Beginn der Reise nach Namibia ist sie eine in Godfrey verliebte Vegetarierin, auf der Rückreise und an der Seite ihrer neuesten Bekanntschaft beschreibt Patrick sie folgendermaßen: „When Dirk Blaauw came back, my Mother smiled at him. Her steak was underdone and she had a thin line of

blood on her teeth.“ (Galgut 2006, 141) Politisch steht sie zunächst vorgeblich auf einer Linie mit Godfrey, der sich gegen Apartheid und Rassismus einsetzt. Doch Patrick stellt die Authentizität dieser Haltung in Frage:

None of my mother's affairs lasted long. No doubt Godfrey would go the same way, but till now he had managed to achieve a certain mythic presence by virtue of distance. The fact that he lived here in Windhoek, so far from Cape Town and our normal lives, made him different and somehow powerful. [...] As with all her previous relationships, she was looking for something beyond Godfrey, some idea that he represented. She had been talking a lot lately about being African – about being connected to the continent somehow. But these declarations about how rooted she felt, about how much she belonged, sounded more plaintive than proud. (Galgut 2006, 43-44)

Mit der vergeblichen Einordnung oder Heimatsuche geht einher, dass auch Ellen ihrem Sohn keinen Halt bieten kann. Deutlich wird dies bei Patricks Schilderung ihres Verhältnisses während seiner Armeezeit:

My mother wrote to me, long self-obsessed letters in which she only sometimes remembered to ask me about myself. She talked about the journey she was on, the journey to discover herself. I was losing all sense of who I was by then, but I didn't know how to give voice to the gathering absence. (Galgut 2006, 24)

Für Patrick bleibt seine selbstbezogene Mutter mehrdeutig, da sie aus seiner Sicht immer wieder in neuen Erscheinungen auftritt. Sie kann kaum greifbar werden. Ähnlich wie in *Gem Squash Tokoloshe* wird ein potentielltes Ausgewechselt-Werden der Mutter als Moment des Unheimlichen evoziert:

„I feel myself for the first time, Patrick,“ she confided in me [...]. „It's all been an act till now.“ And I saw that she had undergone three different incarnations in her life. [A] little Afrikaans girl on the farm, with pigtailed and a missing tooth. Then came the young, pale wife, shorn of her past, eddying in a beautiful vacuum. The third, which started when my brother died, was the one that possessed her now. She said that she had finally become a real person, but who she really was remained a mystery out of reach, even to herself. (Galgut 2006, 20)

Ellens fehlende Selbst-Verortung steht im weiteren Kontext der Identität weißer Afrikaner, welche in der erzählten Zeit und im erzählten Raum im Umbruch begriffen ist. In einer Aussage Patricks über Ellen und sich selbst drückt sich angesichts dessen ein befürchteter

Untergang aus, ganz ähnlich wie er in *Triomf* angesichts der ersten freien Wahlen formuliert wird: „„There's no future for us,' I said. 'We're the past. We're finished.'“ (Galgut 2006, 133) Auf diese Weise treten Mutter und Sohn als Heimsuchende auf. Man kann interpretieren, dass die beiden, eine eigene Heimat nicht findend, Gäste sein oder sogar andere besetzen müssen. Das zeigt sich in Ellens völliger Vereinnahmung anderer, insbesondere ihrer Liebhaber. Sie erklärt Patrick ihre diesbezügliche Strategie wie folgt: „In this world you can have anybody you want, absolutely anybody, if you just focus exclusively on them and keep at it.“ (Galgut 2006, 45) Das Verhältnis zu seiner Mutter hat Patricks verstörte Ordnung des „Eigenen“ mit bedingt.

Die zweite Station der Reise ist das Township Katatura am Rande Windhoeks, das man in den Zusammenhängen von Patricks Wahrnehmungen und seinem Verhältnis zu Räumen des „Anderen“ verstehen kann. Kontrastierend zu dem so wahrgenommenen „Eigenen“ und folglich auch zu der inneren Ordnung des Protagonisten, welche von Abwesenheiten geprägt ist, stellt das im Text repräsentierte „Andere“ für ihn etwas Überbordendes dar. Mehrfach formuliert Patrick seine diesbezüglichen Sorgen. Zunächst, als Ellen ihn in das Township mitnimmt, in welchem Godfrey lebt. „There was a clear dividing line where Windhoek came to an end and Katatura began; as we crossed over this line I said to her, 'Are you sure you know where we're going?'“ (Galgut 2006, 48)

Patrick sinniert in diesem Schwellenmoment über die ihm fremd erscheinenden Townships. In früheren Jahren hatte er drei oder viermal eines in Südafrika gesehen, aber aufgrund der politischen Unruhen meidet er ihre Nähe (Vgl. Galgut 2006, 48). „In recent years, of course, the townships had become war zones. These days the soldiers that weren't sent up to the border were sent up to the townships instead – a different kind of border.“ (Galgut 2006, 48) Die Aussage macht deutlich, dass die gesellschaftliche Grenze auch in seiner eigenen Vorstellung besteht, seine Ordnung des „Eigenen“ daher mit begründet. Die Techniken der Abgrenzung sowie die tatsächlichen räumlichen Grenzen des Apartheidsstaates spielen dabei eine große Rolle, aus Patricks Sicht sind sie unsicher und mehrdeutig. Seine Wahrnehmungsweise von Townships in Südafrika bestätigt diese Annahme:

Although they were usually invisible, the townships were always close by.
They encircled our cities like besieging battalions. They were always just

out of sight, over a rise, behind a hill, discharging smoke and noise and a daily cargo of flesh. Buses and taxis came in and out, trains rattled in their guts. The newspapers at night carried stories of the terrible things that happened in them. We'd made them what they were, then despised them for what they weren't. They were a negative print of our lives. (Galgut 2006, 48-49)

So beschreibt der Protagonist die Townships mithilfe von Phänomenen einer Heimsuchung – er vermittelt eine wechselhafte Sichtbarkeit durch die folgenden darin genannten Aspekte: *discharging smoke and noise and a daily cargo of flesh, buses and taxis came in and out, a negative print*. Unsichtbarkeit und Nähe werden kontrastierend daneben gestellt: *invisible, just out of sight, over a rise, behind a hill*. Zudem beziehen sich unheimlich und entfremdet wirkende Aspekte auf Grenzen zwischen innen und außen: *always close by, they encircled our cities, rattled in their guts*. Ebenso verschränkt angeordnet sind Aspekte von Vermittelbarkeit: *newspapers carried stories* und Unvermittelbarkeit: *terrible things that happened in them*. Auf diese Weise betrachtet Patrick die Townships als das „Eigene Andere“ seines Landes, innerhalb von Südafrika bestehend, aber dennoch außerordentlich und nicht greifbar. Folglich wirken die dort lebenden Menschen für ihn wie eine vereinheitlichte, bedrohliche Menge: *We'd made them what they were, then despised them*. Die in der oben zitierten Textpassage genannten Eigenschaften markieren die ungewollten und verdrängten Anteile von Südafrika als politischem Raum. Die vom Protagonisten empfundene Ordnung dieses Raums wirkt unheimlich und förmlich geisterhaft, denn dem Verdrängten kann jederzeit eine subversive Dynamik zukommen. Dieser Sachverhalt entspricht den Ausführungen von Reckwitz über ein „Urverdrängtes“ in ehemaligen Siedlerkulturen (Vgl. Kapitel 2.3.2).

In Patricks Rückblenden tauchen weitere Orte auf, die mehrdeutige und unheimliche Aspekte aufweisen. Das betrifft vor allem das Armeecamp während seiner Stationierung im Norden Namibias während des sogenannten *border war* gegen Angola.

To me the camp, and the hard, harsh land that surrounded it, were inexplicable torments, designed exclusively for me. I don't mean I didn't know about the politics. I had been hearing about the border for years already; much so that it had become a mythical site in my head. It was like the edge of the world. Beyond it, as in ancient maps, was where monstrous and unknown things dwelled: Communists. Terrorists. Other Ideas. (Galgut 2006, 58)

In diesem Grenzland befand sich das für den Protagonisten Fremde und Unverständliche. Aber auf der Reise durch Namibia, außerhalb der bisher erlebten Ordnung der Apartheidsgesellschaft, wird ihm immer ersichtlicher, was zuvor ausgeschlossen wurde. Seine Wahrnehmungen der namibischen Landschaft drücken Aspekte einer Heimsuchung aus. So beschreibt er auf der Fahrt von Windhoek nach Swakopmund durchlässige Grenzen zwischen innen und außen:

The heat and dust were oppressive. The windows were closed, but a thin grit got into the car. It furred up my teeth, blocked my pores, invaded the joints of my bones. Outside the bush had given way to mountains of silica: folded, hollowed and haunted. The land was stripped down to its bones. (Galgut 2006, 72)

An der dritten Station der Reise wird das, was Patrick als „Eigenes“ wahrnimmt, wirklich mit dem daraus „Ausgeschlossenen“ konfrontiert. Patricks Schilderungen der Landschaft um Swakopmund herum gleichen zunächst seinen Reflexionen über sich und seine Mutter, wenn er deren innere Leere beschreibt.

One's brain will not see what is there. My eyes kept on registering a long ploughed field, in which rocks became houses or telephone poles. Some treacherous pocket of inner sight tried to fill up the void with recognisable debris. It was almost painful to see – to really see – the vast, softly hissing nullity of it. The lines of houses were like a pathetic imposition of order on something beyond rules or chaos. (Galgut 2006, 77)

Patricks Verlangen *to fill up the void* erinnert an jene Passagen in *The Impostor*, die eine vergebliche Poesie, das Ringen um eine geeignete Sprache für die südafrikanischen Landschaften betreffen. Die im äußeren Raum wahrgenommene Liminalität gleicht auch in diesem Text dem Geisteszustand des Protagonisten:

Swakopmund was a town built on sand. It sprouted almost absurdly out of nothing, like a mirage on pale foundations. The edge of town was a disquieting sight, where the houses ended and the desert began. The transition was sudden and curiously violent, containing some kind of force. Humanity and dust, the old opposition, locked into temporary stasis. (Galgut 2006, 77)

Die Stadt Swakopmund bringt für Patrick zwei konträre Pole zusammen. Er beschäftigt sich mit den Menschen, die dort leben, und findet eine gemischte Menge von Unabhängigkeitskämpfern aus Namibia und Angola, deutschen Siedlern, Buren und

verschiedenen Auswanderern vor. Ihr Dasein in Swakopmund interpretiert er als zwischenweltlich und empfindet angesichts dessen Zugehörigkeit.

Many of these people had fled here from elsewhere. It was that sort of place. [...] The new life that all these people had come here for wasn't much in evidence. It looked like a shadowy sort of half-life to me, this twilight existence on the western edge of the continent. Perhaps because of this – because of the eyes I saw around me where the eyes of refugees and orphans – I felt oddly at home here. (Galgut 2006, 78-79)

Als Gäste von Godfrey wohnen Patrick und seine Mutter als einzige Weiße den Treffen von Unabhängigkeitsaktivisten bei. Nachdem Patrick sich – wenn auch in nur geringem Maße und aufgrund einer Art von Erziehungsmaßnahme durch Godfrey – für die Anerkennung der freien Wahlen in Namibia engagiert hat, kommt das bisher innerlich Verborgene an die Oberfläche. Das äußert sich zunächst, als er die Kreide-Silhouette aufsucht, die einen Tatort markiert. An dieser Stelle wurde der mit Godfrey befreundete Unabhängigkeitsaktivist erschossen, für dessen Trauerfeier sie aus Windhoek angereist sind. Patrick wirkt, als suche er etwas in dessen leerem Umriss. Er spricht die Freundin des Verstorbenen an, die sich dort mit weiteren Trauernden eingefunden hat.

„[I] just wanted to say, I wish I was like him, I wish I was more like him.“ There were other words behind these ones, a confession straining to be made, but it couldn't come out. If I could have spoken I might have said something like this: *your lover who died was all that I'll never be. Though I strain and I beat, my efforts are muffled, my cries are eaten by silence. I have longed for a way to vent my country from me, to bawl it out of my head. Andrew Lovell was my other impossible self.*⁴⁶ (Galgut 2006, 120)

Nationalität und Heimat erweisen sich mit einem Mal als wesentlich für Patrick, obwohl sich das in seinem bisherigen Verhalten nicht zeigte. Überdies gibt er sich auf die Nachfragen deutschsprachiger Namibier hin als Godfreys Sohn aus (Vgl. Galgut 2006, 82). Zu ihm hatte Patrick aufgrund seines früheren Kampfes gegen die SWAPO zunächst ein unsicheres und distanziertes Verhältnis. Je mehr sich seine Mutter jedoch während des Aufenthalts in Swakopmund von ihrem Liebhaber distanziert, desto mehr nähert sich ihm Patrick an: „I sat and watched while he made a few calls, feeling both very near and very far from all of this. I was, I think, a little in love by then.“ (Galgut 2006, 118) Patrick schwärmt für Godfrey und identifiziert sich mit ihm sowie mit dem verstorbenen

⁴⁶ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Aktivist*innen. Ähnlich wie in *The Impostor* sucht auch der Protagonist dieser Erzählung nach einer Verkehrung der Rollen – ganz so, als ob er damit seine Rolle als weißer Südafrikaner, der seinen Wehrdienst für den Apartheidsstaat geleistet hat, ablegen könne. Die Rolle der in seinen Augen „Anderen“ kann er natürlich dennoch nicht einnehmen.

5.2.2 „Ausfälle“

Der Protagonist leidet unter Anfällen, die plötzlich auftreten, er muss immer auf ihre Wiederkehr gefasst sein. Dadurch generiert sich die Heimsuchung in Form von performativen Auslassungen: Patrick zaudert nicht nur, er lebt förmlich in einem anhaltenden Schrecken.

Suddenly and without apparent reason, a familiar sensation started [...] It was a spasm, a shaking, a shadow passing over my soul. [...] My teeth chattered. My bones vibrated. [...] I was oppressed and horrified by things. The angularity of objects. The symmetry of tiles. (Galgut 2006, 42)

Seine Erfahrung der Anfälle entspricht dem Schreck, wie ihn Barthes als Merkmal des Neutruums beschreibt: „[P]lötzliche Energiezufuhr, die augenblicklich jede mögliche Abwehr überwältigt. [Ü]berschwemmt, überflutet werden, *Überwältigung*“.⁴⁷ (Barthes 2005, 339) Die Hemmung jeglicher Folgehandlungen erzeugt, wie in Kapitel 2.2.3 dargelegt, eine Subversion der Handlungskontinuität. Entsprechend verhält es sich bei Patrick, dessen Entwicklung gehemmt ist, denn die immer wiederkehrenden Spasmen machen ihn hilflos und abhängig von Medikation sowie permanenter Betreuung. Sie halten ihn im Status einer Zwischen-Zeit, die er nicht verlassen kann und in der sich die Besetzung durch seine Mutter intensiviert.

I was convoluted, involuted, bent on myself. Like the whorls of a shell, my patterns ran inward, spiraling endlessly towards a centre that didn't exist. My individuality was isolation, my personality an absence. I didn't connect with the world. I stood outside movements, masses and words. There was too much desert in me. And I saw something else: that my mother, by contrast, wanted desperately to belong, but her glamorous strivings were hollow. Like the gestures of an actress, everything she did fell into space. We were a perfect pair, and we belonged, really, to each other. (Galgut 2006, 133)

⁴⁷ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Während Patrick selbst bisher in einem Zustand des Zauderns verharret, ist seine Mutter eine Heimsuchende, die immer wieder andere vereinnahmt. In Godfrey finden sie einen Gastgeber, der mit seinem Land und seiner persönlichen Aufgabe dafür verbunden ist, worum Ellen ihn beneidet. Bald fühlt sich Godfrey zu sehr von ihr eingenommen und reagiert aggressiv, als Konsequenz dessen folgt später ihre Trennung. (Vgl. Galgut 2006, 92). In diesem Sinne besteht ein Aspekt von Gast-Besetzung in der Erzählung: Ellens Verhältnis zu Godfrey begründete schließlich ihre Reise.

Ein konstitutives Element bilden performative Auslassungen schließlich auch formell im Text. Die Handlung wird bis kurz vor ihrem Ende immer wieder durch Unterbrechungen aus ihrem Fluss gebracht, was die Anfälle eher als Ausfälle erscheinen lässt. Das wandelt sich erst in Swakopmund, nachdem Patrick bei der Bestattungszeremonie teilnimmt. Wie im vorigen Kapitel beschrieben, wird dabei sein „Eigenes“ mit seinem „Ausgeschlossenen“ konfrontiert, das Verborgene kommt wieder an die Oberfläche: Patrick kann sich seine Anfälle nun als Konsequenzen seines Armeedienstes erklären. „Then I went to the army myself. [...] I didn't know at that time that how certain experiences are never past, even when they are behind.“ (Galgut 2006, 24)

Patricks Anfälle sind als wiederholte Hinweise auf einen ursächlichen Bruch zu verstehen. Der Inhalt dieses Bruchs, nämlich Patricks traumatischen Erlebnisse im Kriegsdienst, werden nach und nach in bruchstückhaften Reflexionen sichtbar. Er erinnert sich an folgendes: Einmal traf er während einer Patrouille unmittelbar nah auf SWAPO-Soldaten. Aus beiden Richtungen wurde sofort geschossen. Nachdem die südafrikanische Seite im Gefecht „gewonnen“ hatte, sah sich Patrick die Leiche eines noch sehr jungen Soldaten der Gegenseite an. Er zweifelte, ob er ihn gerade selbst erschossen hatte. Sein Vorgesetzter schnitt den Opfern die Ohren ab und nahm sie als Beweisstücke mit zum Lager der Südafrikaner (Vgl. Galgut 2006, 66-67). Das konnte Patrick kaum verarbeiten. Dazu kam noch eine zweite traumatisierende Situation: Patrick hatte nur eine seelische Stütze in der Armee, einen jungen Mann, der Lappies genannt wurde. Wie Patrick war Lappies ein unsportlicher Außenseiter, sie fühlten sich verbunden. Nach dem besagten Gefecht kam es zwischen ihnen zu einem einmaligen sexuellen Erlebnis, über das sie jedoch nicht miteinander sprachen (Vgl. Galgut 2006, 68, 98). Bald darauf starb Lappies bei einem

Beschuss durch SWAPO Soldaten (Vgl. Galgut 2006, 97-98). Patricks Erschütterung wird erheblich verstärkt, als er im Rahmen einer Strafmaßnahme gezwungen wird, die in Leichensäcken liegenden Körper getöteter Soldaten zu verladen. Dabei weiß er nicht, in welchem dieser Säcke sich sein Freund befindet. „I wasn't the man for the job. Amongst the heavy body bags [...] was the body of Lappies, my friend. It didn't help that I didn't know, couldn't see, which one was him; in some way they had all become him. (Galgut 2006, 99-100)

Eine Verortung des Toten oder eine Form von Abschied ist für Patrick nicht möglich – gemäß der Spektralitätstheorie ist dies ursächlich für einen Spuk, weil man aufgrund der verbleibenden Unklarheit nicht mit der Trauerarbeit beginnen und somit nicht mit dem Vorfall abschliessen kann (Vgl. Kapitel 2.2.2). Im Anschluss an das Verladen der Leichensäcke empfindet Patrick eine innere Leere: „I had reached empty inside.“ (Galgut 2006, 100) Diese Leere äußert sich daraufhin in seinen Anfällen, die wie eine wiederholte Auslassung wirken. Dies konfiguriert seine Wahrnehmung sowie die Struktur des Textes, da seine Rückblenden erst nach und nach diesen traumatischen Anteil in Patricks Vergangenheit erschließen.

Nach dem Verladen der Leichensäcke wechselten sich Zeiträume, an die sich Patrick nicht erinnern konnte, mit Momenten ab, in welchen er sich dem Wahnsinn nahe fühlte.

There was the same intermittent, patchy feel to my memory, in which certain random moments are clear. [...] The whispering bush, seething with air, was only part of my mind. [...] By contrast, everyday things could fill me with terror. I could lie on my bed, reading a book, and feel the world dissemble into separate and threatening parts. In an instant everything was odd: the blankets, the pillows, the pages. I couldn't fit things together, I couldn't make them work. It was a universe and world to which I did not belong: I wanted to run from it, bawling into the bush; but I stayed, hunched over, the palms of my hands jammed into my eyes. (Galgut 2006, 100-101)

Damit einhergehend entfällt ihm bald die Fähigkeit zur Kommunikation: „By this time I was losing my power of speech. I struggled to finish sentences, ordinary words disappeared in my mouth when I needed them.“ (Galgut 2006, 102)

Die Sprachlosigkeit wird zu einer weiteren Absenz, die den Protagonisten immer wieder heimsucht. Sie unterscheidet sich von dem Verdrängten und Verborgenen, welches sich in Patricks Erlebnissen auf der Farm der Großeltern zeigte. Während er die Scham über

seinen früheren Umgang mit dem Mädchen auf der Farm zu Beginn der Erzählung in Worte fasst, drücken sich seine Hinweise über das Erlebte im Krieg als das für ihn Nicht-Fassbare aus: „Then time altered shape. Seconds stretched out like years; a lifetime unfolded inside me. I stood up from the bed, trying to say something, but I didn't know what, or how.“ (Galgut 2006, 103)

Der Bruch durch die traumatischen Erlebnisse im Armeedienst strukturiert Patricks innere Ordnung: „My life was receding, becoming transparent and thin. It was as if the world was wearing away around me, leaving only bright, particular patches of memory.“ (Galgut 2006, 102) Diese Ordnung entspricht somit einer traumatischen Struktur, von welcher in Caruths Definition eines Traumas die Rede ist. (Vgl. Kapitel 2.1.2) Die Ausfälle sind im Text beispielsweise wie folgt dargestellt:

A light went out in my mind. Around a kernel of quietness, the very core of me, I felt frenzy and motion: my limbs trashing, my teeth grinding, my head bashing in the dust. But I was safe inside, buried out of reach. After a space of no-time a doctor was next to me, taking my pulse, prodding my back. (Galgut 2006, 103-104)

Die Hinweise auf Patricks Trauma spitzen sich im Laufe der Handlung zu und enden schließlich in einer Verkehrung: Während der öffentlichen Bestattungszereemonie des Unabhängigkeitsaktivisten in Swakopmund, dessen Tatort Patrick aufsuchte, gräbt ausgerechnet Patrick das Loch, in welches die Asche des Ermordeten gestreut wird. Das geschieht, weil Godfrey eine freundlich gemeinte Umerziehungsmaßnahme an ihm vornimmt. Die Handlung gestaltet sich als ein Rollentausch: „Godfrey was watching me, hands on hips, like a feudal overlord. Like a white master in my own country.“ (Galgut 2006, 123) Patricks so empfundene Identifikation mit dem Ermordeten sowie die gleichzeitige Verkehrung der Rollen hat einen starken Effekt.

It was at the end of his speech that the moment came when Andrew Lovell's ashes were poured into the hole in the ground. People were densely packed around the podium, it was impossible to see anything, but I felt that little act – the putting-away in the ground, the sealing-up of the earth – as something happened to me. I thought of the deaths that had touched my life: my brother, Malcolm, my friend, Lappies. [...] I remembered the SWAPO soldier I might or might have not killed on the border. Then I found myself thinking this:

Did I shoot Andrew Lovell?

Yes, I thought, I did it. But also: No, because I am him.

[...] And it was as if there were two selves at war in me, two different people with a past and a mind that had nothing to do with mine. The fracture ran through me, through my life, down to a place where my life joined with other lives.⁴⁸ (Galgut 2006, 126-127)

Die Beisetzung des Aktivisten funktioniert zugleich als symbolische Heilung von Patricks Heimsuchungen, wobei sie anschließend noch einmal in einem letzten Anfall kulminieren. Während die vorangegangenen Anfälle durch Umschreibungen oder Ellipsen im Text dargestellt wurden, schildert Patrick erstmals explizit, was währenddessen in ihm vorgeht. Er ordnet das Nicht-Fassbare in den Kontext seiner Umgebung ein und deutet es: „Years of war and ideology, all the laws and guns and blood; the whole huge tumult of history converged on a single point, and this was what it was for – for sand. Rocks and sand and air. Barren, omnipotent emptiness.“ (Galgut 2006, 128)

Dem Protagonisten wird klar, wie sehr sein Leben durch die politischen Umstände der Apartheidszeit geprägt ist: Nicht nur Lappies Tod und sein damit verbundenes Trauma, sondern auch der Tod seines Bruders fand während der Armeezeit für Südafrika statt, die für Patrick keinen ideologischen Sinn ergab. Er hatte dazu nie Haltung bezogen, sondern sich einem Zustand der Geistesabwesenheit hingeeben, das ständige Zaudern wiederum hielt sein Verdrängen und die damit verbundene Unheimlichkeit lange in der Schwebe. Nach dem Begräbnis endet diese „Zwischen-Zeit“: Patrick erklärt Ellen, dass er ausziehen und selbstständig leben wird (Vgl. Galgut 2006, 141). Seine Heimsuchungen scheinen sich damit aufzulösen. Das zeigt sich bei seinem Abschied von Godfrey während der ersten freien Wahlen Namibias:

He managed to come up with a thin smile. „You'll come up here to live, maybe. You'll live here in exile, till South Africa is also free.“

„There are other kinds of exile,“ I told him, and only after these words were out did I realise how true they were. [...]

When I turned he gestured at the scene in front of us.

„You're future,“ he said.

I looked at what he had shown to me. I saw again the hot, dusty square, the half kilometre of waiting people. I saw the booths in the middle, the uniformed officials, the armed soldiers nearby. In the background I saw the township, the listing walls, the poverty. (Galgut 2006, 137-138)

⁴⁸ Anm.: Hervorhebungen vom Original übernommen.

Patrick begreift die bisher in seinem „inneren Exil“ ausgeblendeten Zusammenhänge und Konsequenzen der Politik Südafrikas und der eigenen Rolle darin. Sein nicht aufgearbeitetes Trauma, seine Neutralität und sein Zaudern gegenüber der Mutter und der Armee, schlossen eine eigene Haltung und Aktivität bis jetzt aus.

5.2.3 Zwischenfazit

1. Ordnung

Die drei genannten Stationen verdeutlichen den Geisteszustand des Protagonisten: Auf der Farm zeigt sich, dass in Patricks inneren Ordnung viele Aspekte des Verdrängten und Verborgenen bestehen. Seine Mutter und er fühlen sich leer und unvollständig, besonders Ellen fehlt es an einer Verankerung ihrer Identität, die nur vorübergehend durch eine Vereinnahmung anderer ermöglicht zu werden scheint. Patricks Ordnung des „Eigenen“ definiert sich zudem durch eine problematische Abgrenzung zu dem aus ihr Ausgeschlossenen, wie sich beispielhaft in seinen Betrachtungen der Townships und der in seiner Armeezeit umkämpften Grenze zwischen Namibia und Angola zeigt. Dies lässt ihn seine Heimat als ambivalent und verstörend empfinden. In Swakopmund kulminiert das in einer versuchten Identifikation mit denjenigen, die für ihn bisher die „Anderen“ darstellten. Darauf folgen Patricks Erkenntnisse über die wirklichen Zustände seiner Heimat und er akzeptiert ihre Widersprüche.

2. Störungen

In *The Beautiful Screaming of Pigs* finden „mehrdeutige Störungen“ im Geiste des Protagonisten statt: das erste Strukturmerkmal äußert sich in Verdrängung und daraus resultierender Unheimlichkeit, zum Teil auch im Verbergen und resultierenden Auslassungen. Momente seelischer Besetzung im Sinne einer Melancholie spielen ebenfalls eine Rolle, sie betreffen den Protagonisten wie auch seine Mutter. Die „wiederholten Hinweise auf einen ursächlichen Bruch“ beziehen sich auf ein Kriegstrauma des Protagonisten, wobei dessen ohnehin verstörtes Heimatverhältnis seinen Teil dazu beiträgt. Die unsicheren, höchst ambivalenten Grenzen in Patricks Wahrnehmung repräsentieren seine Sicht auf Südafrika und Namibia. Der politische Wandel in diesen Ländern erzeugt im Text kein „Schlupfloch“ durch eine Verklärung der Vergangenheit, so wie es in *The Impostor* der Fall ist. Er verursacht vielmehr eine Orientierungslosigkeit und Zersplitterung des Selbst, wie in 2.3.1. im Bezug auf *Gothic-postmodernism* erklärt wird

(Vgl. S. 42-43). In Patricks Geist zirkuliert das von ihm Ungesagte und Verborgene, sein Zaudern lässt sich zudem mit der ungenügenden Integration eigener Schuld begründen. Liminalität ist ein wichtiger Faktor der Heimsuchungen in der Erzählung, und so ist das dritte Strukturmerkmal der „problematischen Innen-Außen Konfiguration“ in allen drei Richtungen ausgeprägt: Durch Verborgenes, performative Auslassung sowie Löcher und Nicht-Gesagtes.

3. Auflösung

Patricks Heimsuchungen gehen auf konkrete Ursachen zurück: seine Rolle in einer Heimat, die von Abgrenzungen und Leerstellen strukturiert wird, und sein Trauma aus dem *border war*. Sie nehmen zwar überwiegend psychologische Formen an, aber deren Bedingungen sind wiederum in *generative loci* verankert. Somit bildet das Muster der Heimsuchungen in *The Beautiful Screaming of Pigs* unter den in dieser Arbeit untersuchten Texten einen Gegenpol zu *The Folly* und dessen parabel-ähnlichen Weise: Patricks Situation wird explizit und in jeder Hinsicht mit seinem Land verbunden, die äußerlichen Gegebenheiten erzeugen innerliche Vorgänge, anders als in Vladislavic's Text.

Während der Beisetzung des ermordeten Unabhängigkeitsaktivisten wird Patrick mit seinem Kriegsdienst konfrontiert, mit den Toten auf beiden politischen Seiten und den Begräbnissen, die damals ausgelassen wurden. Ein Begräbnis soll, wie in Derridas Sinne, den Tod feststellen und einen Ort für die Trauer festlegen. Das war für Patrick im Falle von seinem Freund Lappies nicht möglich. Aus diesem Grunde kommt dem Begräbnis in Swakopmund ein symbolischer, stellvertreterhafter Charakter und eine kathartische Wirkung zu. Zugleich deutet sich eine Auflösung der Heimsuchungen durch seine Identifikation mit den für ihn ehemals politisch und sozial „Ausgeschlossenen“ an: Er nahm sie bisher als etwas Überbordendes wahr, komplementär zu den Löchern seiner inneren Ordnung. Dadurch erklärt sich die Figur der Verkehrung, die stattfindet, wenn sich Patrick mit den ehemaligen politischen Gegnern identifiziert: Seine Absenzen und das bedrohlich „Andere“, sein Inneres und die tatsächlichen äußeren Vorgänge, werden in seinem letzten Anfall gewissermaßen verquirlt. Daraufhin kann er Anteile seiner Vergangenheit benennen, die zuvor nicht fassbar für ihn waren. Die Heimsuchungen des Protagonisten führen ihn nicht zu einer neuen Heimat, aber zu einer Integration des in seiner bisherigen Ordnung „Ausgeschlossenen“. Das äußert sich darin, dass die Chronologie der Abfolgen im Text zuletzt nicht mehr gestört wird, die Reminiszenzen

haben bis zur erzählten Zeit aufgeholt, das Trauma als Vergangenes in die gegenwärtige erzählte Zeit eingefügt.

6 Conclusio

Was die sechs Primärtexte verbindet, ist eine Subversion in der Wahrnehmung weißer Südafrikaner von ihrer Heimat – alle drei Strukturmerkmale drücken diese Subversion in der ein oder anderen Form aus. Somit präsentiert das Material dieser Arbeit das Spektrum der Formen, die ich als mögliche Ausprägungen von Heimsuchung bestimme: Sie sind tief im jeweiligen Text verstrickt, so wie es zugleich auf die Wahrnehmung einer heimgesuchten Figur zutrifft. Daher erweist sich jede literarische Heimsuchung mit ihren anteiligen Komponenten und Bezügen als individuell: Sie kann mehr oder weniger im Kontext kulturgeschichtlicher Ereignisse begründet sein, abstrakt oder konkret von einem Aspekt nicht abgeschlossener Vergangenheit handeln, oder von einer spezifischen psychologischen Dynamik ausgehen. Diese Achsen bestimmen die drei in dieser Arbeit vorgestellten Strukturmerkmale der Heimsuchungen: „mehrdeutige Störungen in (Wohn-) Räumen“, „wiederholte Hinweise auf einen ursächlichen Bruch“ und „problematische Konfigurationen von innen und außen“ – jeder Primärtext ist an bestimmten Stellen in diesem Bezugssystem verortet. Entsprechend bilden unterschiedliche Faktoren in den Texten ein spezifisches Muster, in welchem sich Schwerpunkte und Strategien der Heimsuchungen deuten lassen.

The Folly erwies sich beispielsweise als ein minimalistischer und raumorientierter Text, in dem weder psychologische Aspekte noch eine erzählte Vergangenheit eine Rolle spielen. Aufgrund der parabel-ähnlichen Form der Erzählung, die nur wenige direkte Bezugnahmen zur südafrikanischen Zeitgeschichte aufweist, spielen sich die Heimsuchungen auf einer abstrahierenden Ebene ab und entsprechen Formen mit poststrukturalistischem Ansatz. Dadurch rücken wiederum jene Formen in den Hintergrund, die psychologisch oder kontextorientiert ausgerichtet sind. Denn wie im Theorieteil dargelegt, kombinieren sich klare Bezüge zu *generative loci* und damit thematisch verbundene Traumata kaum mit der Form der Spektralität, dessen ursächlichem Bruch, anders als im Falle eines Traumas, nicht mehr beizukommen ist.

Eine Ausnahme ist der Roman *Salamander Cotton*, in dem sich praktisch alle Formen kreuzen und dessen Muster der Heimsuchung aus diesem Grunde eine klare Ausrichtung und Prägnanz zu fehlen scheint – die vielen Bezüge überdecken und verwischen sich gegenseitig. Die mehrfachen ursächlichen Brüche, die im Text trotz ihrer Offenlegung

andauernde Nachwirkungen erzeugen, lassen auch im Einzelnen eher auf die Form der Spektralität schließen als auf die eines Traumas. Die Panorama-ähnliche Konfiguration der Heimsuchungen lässt ihr Muster gegensätzlich zu *The Folly* so „weit“ werden, dass der ästhetische Effekt des Unheimlichen sehr ausprägt ist, aber nur eine schwache, unspezifische Aussagekraft besteht. Man kann Geister dem Roman zufolge als schillernde Anteile eines Zeitgeistes begreifen, der sich aus bestimmten Ursachen generiert, welche nicht mehr in der Gegenwart liegen oder nicht sichtbar sind. *Gem Squash Tokoloshe* hingegen erzählt von Figuren, die von dämonischen Kreaturen besessen sind: Die Mehrdeutigkeit des Begriffs „Geist“ fällt dabei auf: Mitunter stellt sich die Frage, ob die Vergangenheit, die Dämonen sowie die Farm selbst in Faiths Geist zu lokalisieren sind, oder ob ihr verstörter Geist in der Vergangenheit „festhakt“, Dämonen einlädt und den Raum der Farm besetzt. Bis zuletzt besteht dadurch eine hohe Liminalität in dem Text. Indem das Innenleben der Protagonistin zugleich sehr nahe fokussiert wird, kontrastiert *Gem Squash Tokoloshe* insgesamt sowohl die panorama-artige Konfiguration der Heimsuchungen in *Salamander Cotton* als auch den abstrahierenden, beinahe experimentellen Ansatz in *The Folly*. Die beiden ersten Texte handeln von einer Farm in der Provinz, in beiden Fällen scheint dort die Vergangenheit, also die Zeit der Apartheid, mit all ihren Schwierigkeiten konserviert zu werden. Dabei wird alles andere als ein *golden age theme* evoziert, welches, wie in 2.2.3 erläutert, das Genre der *farm novel* häufig begleitet. Eher könnte man über *Salamander Cotton* und *Gem Squash Tokoloshe* als *Anti-Farm-Novels* sprechen, denn das Motiv des idyllischen Farmlebens wird in beiden Texten in Richtung einer extremen Dysfunktionalität verkehrt.

Obwohl Dysfunktionalität auch in *Triomf* eine zentrale Rolle spielt, verhält es sich hier jedoch völlig anders: Die alte Zeit wird nicht in der Heimat der Protagonisten konserviert, sondern befindet sich in einem die gesamte Handlung andauernden Verfall. Die Heimsuchungen in Van Niekerks Roman gehen in erster Linie auf ihre *generative loci* zurück und nehmen zudem die Form performativer Auslassungen an, daher gibt es wenig Spielraum für psychologische Komponenten. Das Haus droht mitsamt seiner Bewohner unterzugehen, wobei sich der kollektiv gebündelte „Geist“ des darunter begrabenen Stadtteils in Überresten und durch Geisterhunde bemerkbar macht – damit handelt *Triomf* ebenso wie Vladislavic's Text zuvorderst von Subversion in konkreten erzählten Räumen. In *The Folly* stellt ein imaginiertes Haus die normativ erscheinende Ordnung kolonialer

Häuslichkeit in Frage, die Handlung gleicht einem Spiel mit den Möglichkeiten des Erschaffens und Erhaltens von einer eigenen Ordnung und Heimat. Somit illustrieren beide von urbanem Raum erzählenden Texte die äußerst fragil empfundene Heimat der Nachkommen weißer Siedler. Die Vergangenheit bleibt nicht innerhalb einer isolierten Farm bestehen, sondern befindet sich gegenwärtig im freien Fall – mit Ungewissheit darüber, wie es weitergeht. Beide Texte verbindet zudem ihr tragikkomischer Grundton, in *The Folly* scheint dieser die experimentelle Dynamik zu fördern: Aufbau und Untergang gehen bei aller Detailliertheit mit einer ironischen Distanz vonstatten.

Wesentlich ernster und Figurenorientierter geht es in den Erzählungen von Damon Galgut zu. Beide handeln zu einem großen Anteil – wenn auch unterschiedlich explizit – von Schuld. Sie können durch die in ihnen vielfach vorhandenen Momente der Orientierungslosigkeit und Zersplitterung des Selbst als südafrikanische Beispiele für einen *Gothic-postmodernism* gelten: *The Impostor* präsentiert eine anwesende Abwesenheit der Apartheid und eine geistesabwesende Anwesenheit des Protagonisten. *The Beautiful Screaming of Pigs* beschreibt eine Irrfahrt ideologisch heimatloser Figuren, die zwar nicht zu einer Heimat, aber immerhin zu einem Perspektivenwechsel des Protagonisten führt. Das Zaudern über eine möglich eigene (Mit-)Schuld beider Protagonisten ist mit deren Orientierungslosigkeit und Befangenheit in der neuen Ordnung der Post-Apartheid verbunden. Sie wägen ihren möglichen Status in der Neuordnung des Landes innerlich ab, leben als erwachsene Männer noch nicht ganz eigenverantwortlich und sehen in ihrer Umgebung häufig nicht viel mehr als die eigenen Projektionen. Vor allem in *The Impostor* wird dabei ein *golden age theme* bezüglich der Kindheit auf einer Farm evoziert (Vgl. Kapitel 2.3.2). Während der jüngere Protagonist Patrick in *The Beautiful Screaming of Pigs* von einem Trauma heimgesucht wird, dem er zuletzt durch eine Konfrontation mit der dafür ursächlichen Begebenheit beikommen kann, deutet sich in den psychologischen und kontextorientierten Heimsuchungen in *The Impostor* keine Auflösung an. Der Protagonist Adam scheint sich immer wieder innerlich aufzuspalten und auch vor sich selbst eine neue Identität zumindest anzutäuschen.

Insgesamt präsentiert das Material einen Blick weißer Südafrikaner auf sich selbst, und meist ist gerade die Auslassung von Stimmen und Handlungsfähigkeit der von den Figuren als gesellschaftlich „Andere“ betrachteten in ihre eigenen Heimsuchungen mit

eingewoben. Die unreifen Protagonisten in Galguts Texten konzentrieren sich überwiegend auf sich selbst, in *Triomf* und *The Folly* sind es Erwachsene, die scheitern oder hilflos sind, wenn sie nicht magische Fähigkeiten besitzen wie Nieuwenhuizen. In *Salamander Cotton* und *Gem Squash Tokoloshe* müssen in erster Linie Kinder unter einem schuldbeladenen Erbe leiden. Als solche können sie selbst kaum Schuld tragen und präsentieren somit einen unschuldigen Blick auf die Schuld der „eigenen“ Leute. Somit erfährt der Gedanke einer kollektiven Mitschuld weißer Südafrikaner in beiden Texten eine Schwächung, beziehungsweise wird die Frage gestellt, ob nicht auch innerhalb der gesellschaftlichen Gruppe der „Besetzer“ Opfer sein können. Das Verbot der Beziehung zwischen einem Schwarzen und einer Weißen in *Salamander Cotton* beispielsweise verursacht Leid auf beiden Seiten, und auch die Bewohner des Farmhauses zur erzählten Zeit tragen keine Schuld, aber leiden unter Konsequenzen, die aus der Gesellschaftsform der Apartheid resultieren. Das bestätigt die Annahme, dass Heimsuchungen als Versuch dienen, die Gegenwart Südafrikas mit der vielschichtigen Vergangenheit in Einklang zu bringen, so wie es Petzold und Reckwitz im Bezug auf die Rückblenden in den von ihnen untersuchten Farmromanen feststellen (Vgl. 2.3.2).

Die Heimsuchungen der Primärtexte zeigen Dissonanzen auf, welche den Konfigurationen dieser Heimat zugrunde liegen. Aus diesem Grunde lassen sich die Protagonisten eindeutig als *unsettled settlers* verstehen: Die Nachkommen weißer Siedler, deren Status sich in der Apartheid bekräftigt hat, müssen in den Fiktionen um denselben bangen. Wie in der Einführung bezüglich von Carters Forschung erwähnt wird, begründete sich bereits in der Kolonialisierung eine bestimmte Angst, die er *groundlessness* nennt. Wenn Carter beschreibt, wie sich die scheinbar weltgewandte Freiheit der Besetzer zu *groundlessness* verkehrt, lässt einen das unmittelbar an die Gestaltung von räumlicher Unheimlichkeit in den Primärtexten denken:

To be groundless was to masquerade as being everywhere: the colonial mind was [...] atopic, occupying the transcendental plain of its own reason. By the same token it was surrounded on every side by abysses and cliffs or, more insidiously, by swamps or sands that hovered ambiguously between the solid and the liquid, and were famously the source of miasmatic spirits. Essentially, to be ungrounded was to lose touch with one's human and physical surroundings; it was to become an echoing shell, an antenna eye. It

was to experience the nightmare of autogenesis, the realm of mirrors.
(Carter 1996, 30)

Carters Worte machen deutlich, inwieweit Raumwahrnehmungen immer mit einer eigenen Geisteshaltung und so auch mit dem Erbe der eigenen Familie und Herkunft verbunden sind. Die Geisteshaltung kann an früheren Prägungen (wie der Heimatsuche und der „Besetzung“ einer neuen Heimat) festhaken, die Auslegung eines Raumes wiederum „im Geiste“ strukturiert werden. Dabei macht sich die Doppeldeutigkeit des Begriffs bemerkbar: das mehrdeutige Spiel zwischen Geist und Geistern, innen und außen, vergangen und präsent oder re-präsentiert, definiert jede Heimsuchung. Daher sollte man – so lautet meine Erkenntnis am Ende dieser Arbeit – sich weder die Frage stellen, wie „echt“ Gespenster sind, noch Spukhaftes nur als folkloristischen Glauben verstehen.

Mit den Ergebnissen meiner Dissertation plädiere ich für ein neues, erweitertes Verständnis von Heimsuchungen: Es gibt sie zu jeder Zeit und in jeder Kultur, wobei je nachdem bestimmte Formen ausgeprägt sind und unheimlicher wirken als andere. In dieser Hinsicht wäre es angebracht, die Forschung unter phänomenologischen Gesichtspunkten fortzuführen und in größeren Zusammenhängen zu betrachten: Welche Muster der Heimsuchung zeigen sich an anderen Orten, insbesondere nach einem gesellschaftlichen Wandel?

Wie die Analysen der südafrikanischen Romane darzulegen versuchen, bleiben vergangene oder ausgeschlossene Aspekte höchstens vorübergehend verborgen, in ihrer Subversion beeinflussen sie die Gegenwart umso unheimlicher. Dabei erzeugen sie in den von ihnen gestörten Ordnungen neue, produktive Perspektiven.

7 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Galgut, Damon. 2006 (1991). *The Beautiful Screaming of Pigs*, 4. Aufl.. London: Atlantic Books.

Galgut, Damon. 2008. *The Impostor*. London: Atlantic Books.

Kunzmann, Richard. 2006. *Salamander Cotton*. London u.a.: Pan Macmillan.

Shakespeare, William. 2006 (1603). *Hamlet*, 6. Aufl.. München: DTV.

Van Niekerk, Marlene. 1994. *Triomf*. Cape Town: Queillerie.

Van Niekerk, Marlene. 2004. *Triomf*. Woodstock u.a.: Overlook Press.

Vladislavic, Ivan. 1994. *The Folly*. London: Serif.

Zadok, Rachel. 2005. *Gem, Squash, Tokoloshe*. London u.a.: Pan Macmillan.

Sekundärliteratur

Abraham, Nicolas; Torok, Maria. 1994. *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*. Chicago: The University of Chicago Press.

Adamowsky, Natascha; Matussek, Peter. 2004. „Formen des Auslassens. Ein Experiment zur kulturwissenschaftlichen Essayistik“, in: Adamowsky, Natascha; Matussek, Peter (Hg.). *Auslassungen. Leerstellen als Movens der Kulturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen und Neumann. S. 1-24.

Armitt, Lucie. 2011. *Twentieth-Century Gothic*. Cardiff: University of Wales Press.

Bachelard, Gaston. 2011 (1957). *Poetik des Raumes*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Baldick, Chris. 1995. „The End of the Line: The Family Curse in Shorter Gothic Fiction“, in: Tinkler-Villani, Valeria (Hg.). *Exhibited by Candlelight. Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Amsterdam: Rodopi. S. 147-157.

Barthes, Roland. 2005. *Das Neutrum*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Barthes, Roland. 2007. *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bergland, Renée. 2013. „From Indian Ghosts and American Subjects“, in: Del Pilar Blanco; Maria; Peeren, Esther (Hg.). *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. London u.a.: Bloomsbury. S. 371-392.

Beville, Maria. 2009. *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*. Amsterdam: Rodopi.

Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London u.a.: Routledge.

Carter, Paul. 1996. „Turning the Tables – Or, Grounding Postcolonialism“, in: Darian-Smith, Kate; Gunner, Liz; Nutall, Sarah (Hg.). *Text, Theory, Space. Land, Literature and History in South Africa and Australia*. London: Routledge. S. 23-35.

Caruth, Cathy. 1996. *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Casati, Roberto; Varzi, Achille. 1994. *Holes and Other Superficialities*. Cambridge, Massachusetts u.a.: MIT Press.

- Coetzee, J. M.. 1989. *White Writing. The Culture of Letters in South Africa*. Massachusetts: Yale University Press.
- Croft, Jo; Smith, Gerry. 2006. *Our House. The Representation of Domestic Space in Modern Culture*. Amsterdam: Rodopi.
- Davidson, Peter; Stevenson, Jane; Tinkler-Villani, Valeria. 1995. „Exhibited by Candlelight: Introduction“, in: Tinkler-Villani, Valeria (Hg.). *Exhibited by Candlelight. Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Amsterdam: Rodopi. S. 1-5.
- Davis, Colin. 2013 (2005). „Etat Présent: Hauntology, Spectres and Phantoms“, in: Del Pilar Blanco, Maria; Peeren, Esther (Hg.). *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. London: Bloomsbury. S. 53-60.
- De Kok, Ingrid. 2011: „Citadel and Web“, in: Gaylard, Gerard (Hg.). *Marginal Spaces. Reading Ivan Vladislavic*. Johannesburg: Wits University Press. S. 74-79.
- Del Pilar Blanco, Maria; Peeren, Esther (Hg.). 2013. *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. London: Bloomsbury.
- Del Villano, Bianca. 2007. *Ghostly Alterities. Spectrality and Contemporary Literatures in English*. Stuttgart: Ibidem.
- Derrida, Jacques. 2004 (1993). *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques. 2007 (1997). *Von der Gastfreundschaft*. Wien: Passagen.
- Freud, Sigmund. 1989 (1919). „Trauer und Melancholie“, in: Simon, Dietrich (Hg.). *Sigmund Freud Essays*, Bd. 2. Berlin: Volk und Welt. S. 102-120.
- Freud, Sigmund. 1999 (1919). „Das Unheimliche“, in: : *Gesammelte Werke* Bd. 12, Frankfurt a. M.: Fischer. S. 227-278.
- Gaylard, Gerard. 2011. „Introduction“, in: Gaylard, Gerard (Hg.). *Marginal Spaces. Reading Ivan Vladislavic*. Johannesburg: Wits University Press. S. 1-18.
- Goodhew, David. 2004. *Respectability and Resistance. A History of Sophiatown*. London: Praeger.
- Horn, Peter. 2011: „A House / A Story Hanging by a Thread“, in: Gaylard, Gerard (Hg.). *Marginal Spaces. Reading Ivan Vladislavic*. Johannesburg: Wits University Press. S. 80-84.
- Johnson, Anthony. 1995. „Gaps and Gothic Sensibility“, in: Tinkler-Villani, Valeria (Hg.). *Exhibited by Candlelight. Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Amsterdam: Rodopi. S. 7-24.
- Klawitter, Arne; Michael Ostheimer. 2008. *Literaturtheorie. Ansätze und Anwendungen*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Lockhurst, Roger. 2013 (2002). „From The Contemporary London Gothic and the Limits of the ‚Spectral Turn‘“, in: Del Pilar Blanco; Maria; Peeren, Esther (Hg.). *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. London u.a.: Bloomsbury. S. 75-88.
- Lüdemann, Susanne. 2004. „Kontrapunkt“, in: Derrida, Jacques. *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Macherey, Pierre. 1974. *Zur Theorie der literarischen Produktion. Studien zu Tolstoj, Verne, Defoe, Balzac*. Darmstadt: Luchterhand.
- Masschelein, Anneleen. 2011. „Zwischen Animismus und Computeranimation. Das Unheimliche als Unbegriff im 20. und 21. Jahrhundert“, in: Dol, Martin; Gaderer, Rupert; Camiletti, Fabio; Howe, Jan Niklas (Hg.). *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*. Wien u.a.: Turia und Kant. S. 19-44.
- Nusser, Peter. 2003. *Der Kriminalroman*. Stuttgart: Metzler.
- Petzold, Jochen. 2002. *Re-Imagining White Identity by Exploring the Past. History in South African Novels of the 1990s*. Trier: WVT.

- Pfeifer, Wolfgang u.a.. 2003 (1989). *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, 6. überarb. Aufl.. München: DTV.
- Reckwitz, Erhard. 2002. „Utopian Delights and Dystopian Horrors. Fiktionale Kindheitserinnerungen in der neuesten südafrikanischen Romanliteratur“, in: Pordzik, Ralph; Seeber, Hans Ulrich (Hg.). *Utopie und Dystopie in den Neuen Englischen Literaturen*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter. S. 183-210.
- Royle, Nicolas. 2003. *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press.
- Shear, Jack. 2006. „Haunted House, Haunted Nation. Triomf and the South African Postcolonial Gothic“, in: *Journal of Literary Studies*, 22:1, S. 70-95.
- Upstone, Sara. 2009. *Spatial Politics in the Postcolonial Novel*. Farnham: Ashgate.
- Verhoeven, W.M. 1995. „Opening the Text: The Locked-Trunk Motif in Late Eighteenth-Century British and American Gothic Fiction“, in: Tinkler-Villani, Valeria (Hg.). *Exhibited by Candlelight. Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Amsterdam: Rodopi. S. 205-219.
- Vogl, Joseph. 2007. *Über das Zaudern*. Zürich u. a.: Diaphenes.
- Waldenfels, Bernhard. 2009. *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Watkiss, Joanne. 2012. „Welcoming the Coming, Speed the Parting Guest: Hospitality and the Gothic“, in: Punter, David (Hg.): *A New Companion to the Gothic*. New York: John Wiley & Sons. S. 523-534.
- Weinstock, Jeffrey Andrew. 2013 (2004). „From Introduction: The Spectral Turn“, in: Del Pilar Blanco, Maria; Peeren, Esther (Hg.): *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. London u.a.: Bloomsbury. S. 61-74.
- Westad, Odd Arne. 2005. *The Global Cold War. Third War Interventions and the Making of Our Times*. Cambridge: Cambridge University Press.

8 Anhang

8.1 Eine kurze Zusammenfassung der Formen von Heimsuchung

2.1.1 Das Konzept des Unheimlichen und das der melancholischen Besetzung betreffen die Grenzen des Bewusstseins von einem Individuums zum Unbewussten sowie zur äußerlich wahrgenommenen Welt. Es geht um wiederkehrendes Verdrängtes sowie um Verlorenes, das inkorporiert wird.

2.1.2 Trauma-Theorien beziehen sich auf eine Erschütterung eines Individuums, das den erschütternden Vorfall zunächst nicht in sein Erleben einordnen kann. Daraufhin wird sein gegenwärtiges Erleben durch eine traumatische Struktur verstört, welche einem „Festhaken“ an Aspekten des traumatischen Vorfalls ähnelt.

2.1.3. Das Verborgene, im Sinne der *cryptonomy* als spezifizierter Trauma-Theorie von Abraham und Torok, meint etwas innerlich Verborgenes, das außerhalb des Gesagten oder auch Bewussten des betreffenden Individuums liegt, dessen Sprache aber durch spezifische Auslassungen und sensibilisierte Gebiete beeinflusst. Diese Beeinflussung kann auch Folgegenerationen des Individuums betreffen, in deren Sprache ein bestimmter Umstand verborgen bleibt, also ausgelassen oder sensibilisiert ist.

2.2.1. Gäste können, entsprechend von dem von Derrida formulierten Paradoxon der Gastfreundschaft, die Grenzen von und die Obrigkeit in einer Ordnung des Eigenen in Frage stellen.

2.2.2. Spektralität handelt von dem aus einer Ordnung des Gegenwärtigen Ausgeschlossenen. Geister sind in diesem Sinne die in der Gegenwart „gestreuten“ Anteile eines vergangenen Bruchs.

2.2.3. Performative Auslassungen meinen eine verinnerlichte Aktivität, welche eine Interaktion und äußerliche Abfolgen außer Kraft setzt.

2.3.1 Der Topos des unheimlichen Hauses definiert sich über das Motiv potentieller Eindringlinge in ein Heim sowie über den vermittelten Verfall eines solchen. In Südafrika steht dieser Topos im Zusammenhang eines kulturellen Zeitgeistes, welcher sich kurz vor dem Ende der Apartheid bis einige Jahre danach bemerkbar macht.

2.3.2 Südafrika war in gesellschaftlicher und politischer Hinsicht lange von Techniken der Abgrenzung geprägt. Der politische Wandel des Landes macht sich entsprechend in den literarischen Konfigurationen von einer Heimat und ihren Grenzen bemerkbar, beispielsweise durch Imaginationen einer verklärten Vergangenheit von Seiten weißer Südafrikaner.

2.3.3 Löcher und Behältnisse handeln aus phänomenologischer und literaturhistorischer Sicht von schwierigen Grenzen *per se*: Sie repräsentieren mehrdeutige Konfigurationen von Fülle und Leere, Einschliessung und Entgrenzung, sowie ein Spiel mit Möglichkeiten der potentiellen Inhalte. Daher dienen sie häufig der literarischen Gestaltung von einer unheimlichen Heimat.

8.2 Die drei Strukturmerkmale von Heimsuchungen

1. „Störungen im literarischen (Wohn-)Raum“

Das jeweils erste Unterkapitel der drei theoretischen Abschnitte verbindet die psychologischen Konzepte des Unheimlichen sowie der melancholischen Besetzung, das poststrukturalistische Konzept von der Paradoxie der Gastfreundschaft und den literarischen Topos des unheimlichen Hauses, wie er in südafrikanischer Literatur vorkommt. Gemeinsam haben sie eine Bezugnahme auf potentielle Eindringlinge, wenngleich dies verschiedene Formen annimmt.

2. „Wiederholte Hinweisen auf einen ursächlichen Bruch“

Das Strukturmerkmal verbindet psychologische Trauma-Theorien, das poststrukturalistische Konzept der Spektralität und die literarischen Resonanzen des Wandels in Südafrika zur Post-Apartheid hin. Es geht jeweils um Wiederholungen, die auf etwas hinweisen, das vergangen sein sollte, dies aber nicht zu sein scheint.

3. „Problematische Innen-Außen Konfigurationen“

Die dritte Analogie verbindet psychologische Betrachtungen von dem von Subjekten Verborgenen, das Zaudern und Neutren als performative Auslassungen sowie die subversive Kraft literarischer Löcher, Behältnisse und Nischen. In jeder der Formen besteht der Faktor von etwas Innerem, das Einfluss auf äußerliche Vorgänge nimmt – nicht,

indem es geäußert wird, sondern indem es Spuren (der Auslassung oder eines ungelösten Rätsels) in der äußeren Ordnung erzeugt.